Marian Popescu

CHEI PENTRU LABIRINT

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Marian Popescu

CHEI PENTRU LABIRINT

Eseu despre teatrului
Marin Sorescu şi D. R. Popescu

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1986

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

STIL ŞI DRAMATURGIE

Ca fenomen al literaturii române contemporane, dramaturgia este un teritoriu străbătut cu precauţie. Aici nu s-au dat, încă, acele bătălii care să marcheze evoluţia genului, cum a fost cazul poeziei anilor '60 sau al prozei de după anii '70. „Revoluţiile" produse de apariţia unor dramaturgi ca Teodor Mazilu, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Romulus Guga, Dumitru Solomon, Sütö András, a unor piese de Horia Lovinescu, Paul Everac, Ecaterina Oproiu, Ion Băieşu, Paul Cornel Chitic sau a unor orientări noi într-o specie dramatică (Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Al. Sever, Titus Popovici, Theodor Mănescu, Tudor Popescu) nu au provocat ample discuţii despre teoria genului. Evident este faptul că în conştiinţa contemporanilor lor, autorii de mai sus (şi alţii, puţini) au prilejuit mai multe exegeze spectacologice (regie, actorie, scenografie) decît solide studii critice şi teoretice. Este o stare de fapt aceasta şi, poate, o pledoarie *pro domo*.

Dacă poezia sau romanul, ca forme ale actului de creaţie, sînt impuse în conştiinţa critică printr-o singură evaluare, aceea a criticii literare, dramaturgia trebuie să suporte *două* modalităţi distincte de evaluare : una este aceea a studiului *specific* aplicat textului dramatic, a doua se referă la transpunerea scenică a textului dramatic cu mijloacele proprii altei arte.

Criticul literar nu se poate afla niciodată în situaţia criticului dramatic care urmăreşte în sală un spectacol al cărui text nu-l cunoaşte. Dacă acesta din urmă tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie să sesizeze simultan *semne* aparținînd unor arii distincte, *literarul dramatic* și *spectacularul scenic,* primul poate relua o lectură (fapt care se întîmplă mai rar) pînă la conturarea definitivă a propriului punct de vedere asupra textului. Criticul dramatic, dacă ar fi să facă același lucru, ar trebui să revadă și el, de mai multe ori, același spectacol, fapt care, la fel, se întîmplă destul de rar (1).

O altă constatare se referă la faptul că majoritatea criticilor analizează piesa de teatru mai ales prin critica personajelor și, mai rar, prin aceea a dialogului, a *limbajului dramatic,* în genere. Se conturează astfel impresia că aceste elemente, personajul sau dialogul, ar reprezenta, ca atare, în exclusivitate, *teatralitatea,* că ar fi *însemnele teatralității.* Alteori, s-a insistat asupra altui element, *dramaticul.* Adrian Marino, în *Dicționarul de idei literare* (2), la articolul „Dramaticul", avertizează asupra unor confuzii care sînt foarte greu de elucidat. Este vorba de suprapunerile forțate ale *dramaticului* cu *teatralul,* cu personajul sau dialogul care duc la o receptare critică trunchiată a piesei de teatru — un ansamblu de elemente guvernat, caracterizat de *dramatic.*

Conceptul de *dramatic,* după cum s-a mai observat, nu poate fi pus în legătură numai cu dramaturgia. De multe ori el a fost discutat nu atît în sine, cît, mai ales, ca atribut. Posibilitățile de a opera critic cu acest atribut au devansat fundamentarea sa teoretică în domeniul dramaturgiei. Atunci cînd este analizat, indirect, prin *acțiune* sau *conflict,* se ajunge la un alt gen de confuzii prin care se afirmă că interesul și specificul unui text dramatic stau în evoluția conflictului între personaje. O distincție foarte profitabilă, clarificatoare, aduce istoricul și criticul de teatru V. Mîndra care afirmă că : „Nucleul fundamental în creația dramatică nu este *acțiunea,* ci *dialogul conflictual...*" (3). Se observă, deci, deplasarea de accent de la un element de regulă neconcludent, în dramaturgia contemporană, cînd este luat izolat (și privit din punct de vedere estetic), la ceea ce caracterizează structurarea dramatică a unui text literar-artistic.

Scanned with OKEN Scanner

Nesiguranțele criticii noastre dramatice sînt vizibile atunci cînd este vorba de susținerea, prin studii sau cărți, a valorilor dramaturgiei originale. Uneori, cum s-a mai observat, există o stranie tendință de a trece pe lîngă opere dramatice valoroase, considerîndu-se că o cronică dramatică despre un spectacol „marchează" nivelul valoric al dramaturgului respectiv. În dramaturgie, impunerea valorilor suferă un proces mai complicat decît cel la care este supus romanul sau poezia. Cristalizarea unui mod propriu al discursului dramatic, elaborarea *structurilor dramatice* specifice unui dramaturg, conturarea temelor predilecte, a limbajului dramatic, a tipologiei subiectului, a procedurilor dialogale, toate acestea cer un timp relativ lung din partea criticii pînă a se ajunge la conturarea „mitului personal" al dramaturgului.

Dramaturgia, ca gen literar, a fost și este privită cu suficientă mefiență de către critica literară. Explicațiile sînt destule. Una din cele mai importante este următoarea : instrumentarul criticului literar nu este întotdeauna apt să răspundă necesităților analitice *specifice* pe care le reclamă piesa de teatru.

Pentru promovarea dramaturgiei originale a fost creat un cadru favorabil exercitării actului teoretic și critic (cenaclul de dramaturgie, activitatea de publicare a pieselor originale în revista „Teatrul" și în cadrul colecțiilor de profil de la editurile „Cartea Românească", „Junimea" și, în special, „Eminescu"). Despre o preocupare constantă a criticii, însă, aptă să genereze studii sau cărți de evaluare, de analiză și sinteză a producției dramaturgice, se poate vorbi cu greu.

Pentru dramaturgia românească de azi există cîteva posibile lucrări de referință, apărute în ultimul deceniu : *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, de Virgil Brădățeanu (1977), volum scris într-o manieră expozitivă care subminează actul de evaluare în profunzime a textului, *Dramaturgi români contemporani*, de Romulus Diaconescu (1983) — sumă de profiluri ale dramaturgilor importanți, o apariție totuși grăbită date fiind sumarul incomplet și aprecierile valorice exprimate într-un stil gazetăresc, vehiculînd unele propoziții critice regăsibile la alți critici, *Dramaturgia între clipă și du-*

Scanned with OKEN Scanner

rată, de Florin Faifer (1983), tentativă încă imprecisă, dar necesară, la fel ca lucrările sus menționate, de delimitare a unui teritoriu valoric eterogen, interesantă prin stilul critic, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, de Mircea Ghițulescu (1984), încercarea cea mai cuprinzătoare, pînă acum, de sistematizare a literaturii noastre dramatice.

Tot astfel, pentru spectacolul teatral, sînt de importanță sintezele spectacologice datorate lui Valentin Silvestru *(Ora 19,30)*, precum și *Privitor ca la teatru* (3 volume), de Ion Cocora.

Existența, la noi, a unei dramaturgii valoroase, în unele cazuri de valoare europeană, este o certitudine de la care se poate pleca la un lung și fructuos drum al teoriei și criticii dramatice. Sînt dramaturgi care, deși nu au spus tot ce aveau de spus, au conturat un spațiu dramatic propriu. Evoluția acestora a marcat o decisivă trecere de la neutra literatură destinată scenei la o dramaturgie unde să poată fi identificat „un aport teoretic care să generalizeze și să sintetizeze valorile și noțiunile ivite în acești ani". (4).

După cum s-a mai observat, din punct de vedere estetic, elaborarea scrisului dramatic este un proces de durată. Meditația dramaturgului asupra indicilor conflictuali ai realității de la care pleacă se înscrie într-o durată specifică, într-un prezent al limbajului operei care determină *simultaneitatea* tuturor elementelor de compoziție. Caracterul *reprezentabil* al operei dramatice devine o dificultate care nu apare în cadrul nici unui alt gen literar, fiind o „marcă" esențială a genului dramatic și o vamă neiertătoare pentru dramaturg. În același timp, această caracteristică va condiționa, din punct de vedere estetic, simultaneitatea elementelor de compoziție amintite mai sus.

Afirmarea unei dramaturgii valoroase, a unui *stil dramaturgic*, are inevitabil în vedere raportul între piesa de teatru, ca act de reflectare artistică, și realitatea, ca suport elementar și, adesea, esențial al acestei reflectări. Din acest punct de vedere se impune afirmația lui Tudor Vianu care, în *Estetica*, aprecia ca necesară corelarea unor elemente esențiale pentru ca receptarea este-

Scanned with OKEN Scanner

tică să acceadă la *stilul* și *originalitatea* artistului : „Prin artă întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transformă chipul realității, imprimîndu-i valori noi și dîndu-i mai multă forță expresivă. Cînd se produce această corelaționare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică ia forma specială a trăirii *stilului* sau originalității".

S-au manifestat, în privința raportului sus-amintit, poziții diferite în dramaturgia noastră contemporană. Există dramaturgi care potențează această relație cu valențe ale fantasticului, ale miticului (ca D. R. Popescu), care adîncesc problematica raportului pînă la a exprima un tulburător sens al existențialului (ca Marin Sorescu). Pentru un dramaturg ca Paul Everac, de exemplu, sensul acestui raport este suportat în mare măsură de caracterul etic al dezbaterii în care sînt angajate personajele, la fel cum se întîmplă în unele piese ale lui Horia Lovinescu sau Theodor Mănescu. Situarea unui dramaturg ca Tudor Popescu la un nivel satiric, în cel mai bun sens al cuvîntului, al conceperii raportului amintit, a determinat caracterul de *adresă directă* al teatrului său, de chestionare a manifestării deformate a eticului în relațiile interumane. Întreaga operă a lui Teodor Mazilu stă sub semnul unui comic de substanță care caracterizează un ansamblu uman bine fixat în scheme de gîndire. Opera lui Teodor Mazilu este printre puținele care au configurat, la noi, un adevărat *stil dramaturgic*, detectabil în toate compartimentele teatrului său. Dispariția acestui dramaturg, în 1980, lipsește arta românească de azi de o *conștiință critică* pe deplin matură.

Un studiu atent al realității, al secvențelor cotidiene care pot genera un sens mai profund al existenței, nu implică reproducerea prin imitație. Teatrul românesc contemporan a trecut în mod hotărît, prin tot ce este mai valoros în el, de la preluarea necritică a sensurilor, a unor situații conflictuale minore, la elaborarea atentă, personală, ținînd cont de caracterul reprezentabil al situației dramatice, al nucleelor tensionale și al personajelor care dau viață unui ansamblu uman surprins într-un adînc moment de metamorfoză. Piesa de teatru devine, astfel, locul predilect al *încercării* prin care, obli-

Scanned with OKEN Scanner

gatoriu, trec personajele, teren favorabil dezvoltării unor tendințe contradictorii care impun o anumită modalitate de a privi ființa umană în contorsionatele dar fascinantele ei prefaceri. Așa cum pentru religiile vechi, proba labirintului era considerată „un proces necesar în metamorfoza din care va rezulta un om nou“ (5), tot astfel, în piesa de teatru modern, personajele se modifică vizibil din punctul de vedere al statutului lor ontologic și gnoseologic.

Tratate adesea conform funcției pe care urmau să o dețină în dramă, personajele, mai ales în teatrul romantic, dezvăluiau o complexitate lesne reductibilă la principalele forțe dramatice schițate de autor. Între individualitatea personajului (ca rezultat al meditației și imaginației autorului) și tehnica dramatică folosită, se producea o discontinuitate reliefată în modul cel mai evident prin limbaj.

Teatrul modern, într-una din direcțiile sale de dezvoltare, reacționează împotriva acestei discontinuități prin, scrie Pirandello în 1899, „a contopi individualitatea subiectivă a unui caracter cu specialitatea sa în dramă“, prin „a găsi cuvîntul care, răspunzînd unei acțiuni imediate a situației de pe scenă, să exprime totalitatea ființei personajului ce o rostește...“ (6).

În piesa de teatru, în afara faptului că personajul se dezvăluie, se afirmă inevitabil, *limbajul* replicilor face „imediat prezentă problema comunicării“. Fie că acțiunea dramei are începutul undeva, înainte de prima replică, fie că personajele care apar în fața noastră sînt surprinse de autor într-o anumită etapă a evoluției lor, în orice caz plină de sens, dialogul are de suportat o misiune dificilă, în primul rînd aceea de a oferi elemente esențiale de recompunere a *drumului* străbătut pînă atunci sau a drumului care începe, iar, în al doilea rînd, aceea de a da ființă unei siluete care trebuie să evolueze dramatic numai ca o consecință a performanței sale lingvistice dialogale. Din punct de vedere dramatic, este o condiție necesară pentru dramaturg de a ști cît trebuie să vorbească personajul său. Replicile parazitare, de fapt paranteze explicative în plin discurs narativ, nu

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă altceva decît insuficienta gîndire de către autor a personajului, a evoluției sale scenice, teama ca acesta să nu fie înțeles. Piese care nu fac decît să-și povestească personajele se remarcă tocmai prin abundența detaliilor asupra faptului concret, lăsat ca atare, care blochează dramaticul în faza de concentrare tensionată a evoluției conflictului.

Surpriza pe care a produs-o teatrul lui Marin Sorescu ține, în mare parte, de limbaj (în forma *monologului dialogat)*, un limbaj în stare să suporte o încărcătură filosofică de o simplitate a conceptelor care a devenit repede suspectă în ochii unor critici. Singurul personaj al pieselor *Iona* și *Paracliserul* vorbește despre evoluția sa în termeni ilustrînd o arie largă, de la ironie pînă la metafora poetică, astfel încît, în mod gradat, personajul se divide în „voci" exprimînd fiecare altă nuanță (deznădejde, teamă, speranță etc.), existența unicului personaj reunindu-le fără a le confunda timbrul distinct.

Odată cu Marin Sorescu, teatrul românesc intră într-o fază nouă a limbajului și subiectului, căci dialogul din trilogia *Setea muntelui de sare*, din *Răceala* sau *A treia țeapă* instaurează o modalitate de comunicare în care alianța dintre „scris și spus" determină originalitatea limbajului dramatic, extraordinar de sugestiv din punct de vedere poetic.

Concurența dintre aspectul scris al limbii și cel vorbit a dat naștere unui decalaj în urma căruia limba scrisă subminează, prin calitatea de a fixa, caracterul de „improvizație", pînă la un anume nivel, al limbajului dramatic, fascinant compromis între ceea ce *scrie* autorul și ceea ce *spun* personajele (7). Compromisul acesta a devenit o realitate impusă de o alta : comunicarea directă, capabilă și de informare și de simbolizare.

În teatrul contemporan, dubla calitate a comunicării directe a căpătat o strălucită confirmare prin piesa lui Samuel Beckett, *Așteptîndu-l pe Godot*, unde o situație statică reprezintă nucleul dramatic, imaginea poetică rezultată nefiind „ilustrarea ci chiar centrul reprezentației teatrale". De altfel, autorii dramaturgiei de avangardă, numită „teatrul absurdului", au dat un sens nou poeziei teatrului, renunțînd la poezia ca fapt de limbă

Scanned with OKEN Scanner

în favoarea „expresiei intuițiilor ființei". Martin Esslin, cunoscutul teoretician al acestei dramaturgii, face observația că autorii, tratînd despre realitatea exterioară (reprodusă fotografic) iau în seamă de fapt realitatea interioară unde „situațiile simbolice se succed prin asociație" (8).

Se impune însă o observație restrictivă : infuzia de poezie în teatrul de acest tip nu s-a făcut prin recuzarea procedeelor de construire rațională a limbajului dramatic, ceea ce stabilește o concordanță firească între teoria promovată de Beckett, Ionescu sau Genet și practica lor teatrală. În cazul dramaturgilor noștri, D. R. Popescu și Marin Sorescu, raționalitatea limbajului dramatic este principiul esențial al poeticului. Antecedentele sînt diferite : Marin Sorescu s-a apropiat de teatru după o experiență poetică remarcabilă, între dramă și poezie fiind, în cazul său, legături care merg pînă la consubstanțialitate, D. R. Popescu, romancier experimentat, a adus în teatru o densitate de excepție a limbajului și a subiectului.

Discutînd raportul între poezie și dramă, gîndul ne duce la un cunoscut eseu al lui T. S. Eliot, în care autorul se referă, la un moment dat, la o categorie reprezentată de „piesele pe care le numim *poetice*, cu toate că sînt scrise în proză". Sînt vizibile reticențele lui Eliot în privința dramei poetice în proză care „e mai limitată decît drama poetică în versuri datorită convențiilor poetice sau datorită convențiilor care limitează numărul subiectelor poetice posibile" (9). Pledoaria pentru vers, consecință și a expresiei sale cu *Asasinat în catedrală*, determină considerarea dramei în versuri drept singura posibilitate prin care pot fi exprimate „o vagă zonă periferică de sensibilitate pe care o percepem, ca să zic așa, doar cu coada ochiului ; sentimente de care sîntem conștienți numai detașîndu-ne cumva pentru o vreme de acțiune" (10). Observațiile sale restrictive despre apariția *poeticului* în drama scrisă în proză sînt bazate pe experiențele dramaturgice ale lui J. M. Synge și Maeterlinck, experiențe care nu pot fi concludente pentru problema în discuție, căci considerarea limbajului rural irlandez folosit de J. M. Synge reduce periculos aria poeticului

Scanned with OKEN Scanner

la o zonă limitată a vocabularului, „la un grai rural care e în mod firesc poetic". Criticul admite că există dramaturgi care au scris în proză (Cehov, Ibsen) reușind să atingă acea „zonă periferică de sensibilitate", „dar cărora mi se pare că, în ciuda succesului lor, proza le-a stînjenit puterea de expresie" (11). Ceea ce este de reținut este faptul că T. S. Eliot, luînd în considerare publicul, este conștient că „Principalul efect de stil și de ritm al vorbirii dramatice, fie ea în versuri sau în proză, trebuie să nu fie simțit în mod conștient" (12).

Expunerea ideilor lui T. S. Eliot în privința dramei poetice în versuri a fost determinată de faptul că una din liniile de evoluție a teatrului contemporan a propulsat *poeticul* ca o consecință a comunicării directe a simbolului, piesele trilogiei lui Marin Sorescu constituind un exponent al acestei tendințe.

Construcția piesei de teatru modern este bazată în mare parte pe capacitatea autorului de a anticipa, de a avea previziunea evoluției personajelor într-un univers complex care trebuie, în aceeași măsură, să fie *dat*. Această anticipare nu este scutită de *inspirație*, diferită de cea manifestată în poezie sau proză. Geneza operei dramatice se bazează pe un proces similar în esență celui pe care îl provoacă reprezentarea operei dramatice. La început, dramaturgul este spectator în contemplarea realității. O anume configurare a datelor acestei realități, ieșită din comun sau normală, dezvăluie un sens conflictual. Poziția ulterioară a dramaturgului față de geneza operei sale are, în măsură diferită, atît caracter critic cît și memorialistic. Astfel, D. R. Popescu, reconsiderînd *Acești îngeri triști*, pledează pentru lipsa de fantezie (inspirație) proprie în compunerea subiectului : „Ion Mării (cumnat) mi-a povestit într-o zi lunga istorie a unui văr de-al său foarte tînăr care și-a cumpărat o diplomă școlară, a furat o bicicletă, a fost bătut de taicăsău pînă la surzire... După cum se vede acesta este (sau a devenit) Ion din *Îngeri*". În acest caz, existența persoanei reale devine existența personajului dramatic într-un univers care păstrează multe legături cu cel real dar în care *sensul* revelat dramaturgului nu mai este același cu sensul avut în momentul receptării povestirii

Scanned with OKEN Scanner

respective. Concluzia dramaturgului nu surprinde : „Toate personajele acestei piese sînt reale. Eu n-am făcut altceva decît să le adun de pe drumuri și să le oblig să trăiască împreună spre bucuria unora și spre nebucuria altora dintre ele". (13). Confesiunea dramaturgului nostru intră în consens deplin cu un precept pirandellian după care „Nu drama făurește personajele, ci acestea făuresc drama" (14).

La acest nivel al operei dramatice, geneza, se pot identifica primele elemente ale *stilului.* Căci inspirația dramaturgului este, într-o măsură decisivă, influențată de puterea de captare a acelui sens care, dezvoltat în dramă, produce un univers cu oameni aflați într-o inevitabilă *stare de căutare a adevărului și certitudinii propriei poziții.* Marca personală a dramaturgului este structural evidențiată de anumite predispoziții de receptare critică a realității dar și de o experiență a scrisului care conferă o calitate de neconfundat construcției *dramatice.* Faptul că un dramaturg este împotriva *literaturizării* propriului act de creație (ca D. R. Popescu) sau nu, constituie, pentru aprecierea operei finite, un element de interes secundar. Ceea ce are realmente importanță este *cum* privește dramaturgul spectacolul realității, *cum* se simte implicat pînă în straturile profunde ale ființei sale în acest „spectacol" și *cum* acționează cuvîntul său asupra unui întreg complex de viață (oameni, fapte, gînduri și simboluri) pe care îl structurează conflictual într-un nou univers.

Marin Sorescu, vorbind despre geneza piesei *Matca,* menționează rolul unui eveniment (inundațiile din 1970) și al unei istorisiri („povestea bătrînului răposat, care se afla într-una din case") în cristalizarea „fabulei". Implicarea într-o astfel de configurare înalt conflictuală a realității nu a constituit, în piesă, sursa unui dramatism exterior. Dramaturgul, printr-o gîndire creatoare în revelarea plasticității simbolului, subsumează acest dramatism unei profunde confruntări între viață și moarte, între izbîndă și eșec. *Matca* a devenit astfel expresia originală, românească, a credinței în natura umană, în libertatea ființei care, amenințată, speră, încearcă să învingă „singurătatea și absurdul". Efortul de cuprindere

Scanned with OKEN Scanner

sistematică a unui univers labirintic, evident în construirea trilogiei *Setea muntelui de sare* și a unei mai recente trilogii istorice (*Răceala* și *A treia țeapă*, pînă acum) reprezintă o performanță de gîndire dramaturgică.

Edificarea universului piesei de teatru este un proces care nu se bazează numai pe realizarea tehnică a conflictului, a personajelor sau a dialogului. Aceste elemente, constituind momente de referință ale discursului dramatic, nu sînt singurele care au importanță în scrierea piesei de teatru. Dacă ele au fost multă vreme „semnele" inconfundabile ale scriiturii dramatice dar și temeiul aprecierii valorice a dramaturgului respectiv (critica dramatică a secolului XIX și a începutului de secol XX aprecia valoarea pieselor prin „conflictul puternic", „personagii puternice" etc.), după anii 1940—50 interesul scriitorilor dar și al criticii și publicului se deplasează spre surprinderea elementelor *poetice*, de adîncime ale sufletului uman așa cum trebuie ele descoperite, de fiecare, prin intermediul piesei, și nu așa cum sînt ele oferite, „de-a gata", de piesă publicului. Autorul dramatic modern de valoare procedează, de regulă, la o elaborare personală a datelor acestui univers plecînd de la o imagine a sa globală, chiar și sumar conturată. În cazul unor dramaturgi, această elaborare se transformă în studiu sistematic, mai ales pentru piesele de tip istoric. Dramaturgul german Dieter Forte, de exemplu, studiază în profunzime și în timp Reforma și introducerea contabilității din perspectiva efectelor lor sociale. Deși autorul afirmă că „n-a fost nevoie de nici o actualizare, de nici o confruntare destinată a satisface cerințele teatrului", faptul că „a studiat conexiunile între istoria bisericii, istoria politică și istoria economiei", în ciuda afișării unei neutralități totale în elaborarea personală a conflictului piesei *Martin Luther & Thomas Münzer*, constituie totuși modalitatea proprie de concretizare a acelei imagini globale despre Reformă care impresionează la citirea piesei prin răsturnarea unor idei preconcepute. „Faptul că — spune autorul, comentîndu-și metoda — știm numai ceea ce se potrivește cu un anumit șablon, că această piesă, care respectă realitatea, întoarce cu capul în jos imaginea noastră despre societate, ar

Scanned with OKEN Scanner

trebui să ne dea de gîndit. Ce ni s-a povestit pînă acum despre toate acestea ?“ (15).

Exemplul demonstrează că geneza operei dramatice se situează la acel nivel al reflectării în care datele realului, folosite ca atare, sînt atrase, ca de o forță magnetică, în ceea ce am numi *universul labirintic* al piesei de teatru. Ar merita, credem, să aducem în discuție cîteva elemente importante pentru felul în care acționează „invenția“ dramaturgului în procesul realizării acestui „univers labirintic“. Tudor Vianu, fructificînd cîteva idei ale filosofului Fr. Paulhan, delimita trei direcții ale dezvoltării invenției : prin transformare (viziunii globale i se substituie o altă viziune de totalitate), prin deviere („viziunea nouă, apărută în cursul dezvoltării celei vechi intră ca un episod mai mult sau mai puțin important în unitatea planului întrezărit la început“) și prin bifurcare (viziunea nouă rămîne autonomă în cadrul celei vechi și „se constituie ca centrul unei sinteze noi, al unei opere deosebite“). Dramaturgia contemporană a ilustrat în multe din direcțiile ei fiecare dintre aceste modalități în construirea universului labirintic al piesei de teatru.

Piesele de teatru pe care le vom analiza în cuprinsul eseului nostru au fost concepute, vom vedea, ca o *încercare,* ca o „probă a labirintului“. De fapt, caracterul acesta de încercare ar trebui să fie specific piesei de teatru în general, căci evoluția personajelor, fie „principale“, fie „secundare“, dezvăluie parcurgerea unui *drum* în care obstacolele întîlnite nu fac altceva decît să stimuleze capacitatea lor de rezistență și de surmontare.

În ce privește crearea universului dramatic al piesei, două sînt atitudinile pe care le pot lua dramaturgii : una este de a construi acest univers mai ales prin faptă, acțiune, reflex al doctrinei aristotelice despre dramă, și atunci compoziția este mai marcată din punctul de vedere al tehnicii, cealaltă este de a face ca personajele să existe în mare parte prin limbaj, prin „dialogul conflictual“ (16) și atunci accentul cade nu atît pe tehnica realizării intrigii (a obstacolelor), cît, mai ales, pe tehnica formării unui mod de a comunica prin care personajele își pierd mult din identitatea formală pentru a primi investitura unor, să le spunem, *ființe dramatice.*

Scanned with OKEN Scanner

Dramaturgul contemporan a început să fie preocupat nu atît de aspectul tehnic al primei atitudini cît de posibilitățile diverse oferite de formarea unui mod propriu de comunicare în cadrul universului dramatic propus. El are de întîmpinat dificultăți majore în constituirea acelui punct de vedere artistic prin care dramaticitatea se revelă a fi modalitatea sa unică de expresie. Complexitatea psihic-afectivă a ființei umane, plurivalența posibilităților sale de comunicare nu mai pot permite concentrarea, în exclusivitate, a unui unic sens într-un singur personaj.

Lăsînd la o parte ingeniozitatea dramaturgului în construcția propriu-zisă a universului dramatic, vom putea constata că, adesea, „vocea" de neconfundat a autorului dramatic este revelată de „actualizarea limbajului".

Dramaturgul trebuie să știe cum să „vorbească" în momentul în care a definitivat *schița labirintului* pe care îl vor străbate personajele, fie impulsionate de mișcare (acțiune controlată de „intrigă"), fie de nevoia stringentă de a vorbi (ca unică modalitate de a-și certifica existența). Raportul dramaturgului cu limbajul folosit este, în mod esențial, determinat de diferențierea scriiturii la nivelul personajelor căci, așa cum remarca Lukács, personajul „trebuie să exprime în mod adecvat acele gînduri, sentimente, trăiri etc., care îl pun în mișcare *tocmai pe el* și tocmai în situația respectivă" (17).

Din perspectiva acestor observații, existența a două dramaturgii valoroase, ale lui Marin Sorescu și D. R. Popescu, poate constitui un argument al acestei cărți. Credem că, prin operele celor doi scriitori, s-a afirmat în teatrul românesc o puternică mișcare novatoare atît în direcția textului ca literatură cît și în ceea ce privește inspirarea creației regizorale.

După cum arătam înainte, concepția textului piesei de teatru modern a suferit modificări de esență. Prin „încercarea" noastră asupra celor doi dramaturgi, vrem să evidențiem una din căile acestei modificări : elaborarea geometriei labirintice a piesei. Imaginea labirintului, complexă matrice a existenței în lumea contemporană, ni s-a impus observînd dispariția evoluției lineare a per-

Scanned with OKEN Scanner

sonajului în cadrul unui ansamblu dramatic în care forțele aflate în conflict converg *inevitabil* spre un deznodămînt. Prin operele lui Marin Sorescu și D. R. Popescu deznodămîntul, cunoscut în tradiția teatrală ca loc privilegiat de manifestare a crezului artistului devine o sursă de neliniștire, un îndemn de a căuta mai departe de finalul propriu-zis al piesei.

Condiția estetică a *operei deschise,* așa cum a fost gîndită de Umberto Eco, drept „germinare continuă de relații interne pe care consumatorul trebuie să le descopere", dar și ca lucrare „deschisă unei serii virtual infinite de lecturi posibile" (18), a devenit din ce în ce mai vizibilă o dată cu afirmarea mișcărilor teatrale de după cel de-al doilea război mondial. Totodată această condiție apare mai profitabilă artisticește atît pentru stimularea procesului creator cît și pentru activarea mișcării receptoare. Teatrul scris de D. R. Popescu sau Marin Sorescu, de exemplu, se înscrie într-o largă arie problematică în care meditația asupra unei realități în continuă mișcare și metamorfozare, deloc simplă, își află corespondentul artistic în opera de artă, piesa de teatru cu simbolistică bogată sugerînd adesea, ca la Sorescu, *polifonia dramatică.* În același timp, accedem la o imagine tulburătoare a unui univers uman în care personajul, pentru a găsi drumul către propriu-i adevăr, către propria-i omenie, va rătăci într-un labirint al indeterminării, niciodată anihilant dar incitînd permanent la sondarea propriului *eu.*

Labirintul — imagine, simbol și motiv cultural — ne apare ca *posibilă* figură a *complexității,* ca modalitate de încercare a unor potențe psihice, spirituale, creatoare, etice, care sînt personajele piesei de teatru modern. Proba labirintului devine, în urma analizei dramaturgiei celor doi scriitori, și o modalitate reprezentativă de *edificare din mers* a individualității personajului. Personajul nu este *dat,* cu principalele sale caracteristici, din chiar începutul piesei. El devine sub ochii noștri ceea ce, în secret, sperăm să devină : *el însuși.*

Drumul către propria individualitate, către adevărul ființei lui, drum sinuos, văzut de noi ca un înșelător parcurs în labirint, poate avea caracteristici *paradigma-*

Scanned with OKEN Scanner

tice, așa cum se întîmplă la Sorescu, a cărui experiență poetică a determinat cristalizarea unui *mod de comunicare a simbolului* unic în poezia noastră, cu efect imediat, datorat indicilor crescuți de *reprezentabilitate*, asupra teatrului său. Totodată, acest parcurs înșelător, ademenitor dar și primejdios, poate fi realizat dramaturgic din perspectiva unui realism în stare să coexiste cu miticul, fantasticul și grotescul, așa cum este cazul teatrului lui D. R. Popescu unde experiența romanescă a fost importantă pentru conturarea exactă a modului de a exista al personajului, un personaj „sucit", alteori „bizar", „bufon", dur, nesigur pe ceea ce afirmă, caracteristici care, alături de *dramatismul autentic*, sînt rezultate ale unui efort de a găsi asociații insolite, dar susținute în permanență de logică.

Cartea aceasta este o încercare în sensul propriu al cuvîntului. Este o încercare a propriilor noastre posibilități critice, ea fiind bazată pe analiza detaliată și comparativă a pieselor, din perspectiva atît a fenomenului național cît și din aceea europeană a dramei. Este, însă, și o încercare la care supunem dramaturgiile celor doi autori. Imaginea labirintului, demult acreditată în istoria culturală a Europei (studiile lui Gustav René Hocke fiind de prim interes, pentru labirint ca motiv cultural), capătă în teatrul lui Marin Sorescu și D. R. Popescu motivații estetice diferite, perfect validate din punctul de vedere al meditației asupra realității, omului și conștiinței sale. Labirintul devine o sursă fertilă de întrebări iar piesele reprezintă posibile răspunsuri, adevărate „chei" pentru labirint. Imaginea umanității, așa cum apare din opera lor, este rezultată din înțelegerea profundă a implicațiilor, sensurilor pe care le are ideea de *umanism* în condițiile vieții contemporane. Poate din această cauză, a relației directe între teatru și oameni, ideea de umanism, sesizabilă în dramaturgie, are un impact imediat, validînd sau nu concepția creatoare care stă la baza ei.

Situîndu-ne pe această poziție critică, înțeleasă ca analiză/comparare dar și ca evaluare estetică, față de conceperea ideii de umanism în dramaturgia celor doi scriitori, avem perspectiva amplă a dramaturgiei *ca stil*.

Scanned with OKEN Scanner

În genere, postulată fiind absența autorului din piesa de teatru, deși poetica modernă a identificat cîteva din „intruziunile" autorului la nivelul scriiturii, critica și teoria genului dramatic au acordat mai puțină atenție stilului în dramaturgie. O anume prejudecată privind „impuritatea" textului piesei ca text literar a sporit dezinteresul. Nu este mai puțin adevărat că piesele alcătuind o dramaturgie sînt inegale ca valoare estetică, elementele stilului fiind, astfel, mai greu de detectat. Dar acolo unde au devenit vizibile un anume mod de cristalizare a situației dramatice, o anume problematică, un limbaj dramatic matur, operația de analiză a stilului autorului dramatic nu poate fi decît profitabilă și lămuritoare.

Cu D. R. Popescu și Marin Sorescu avem certitudinea că în dramaturgia românească de azi s-au afirmat, alături de alte cîteva, două stiluri inconfundabile, pe deplin mature. Amprenta specifică dramaturgului, punînd în evidență elemente de compoziție dar și perspectiva de cunoaștere a fiecăruia, a fost un alt argument care ne-a determinat să facem această încercare...

...Prin care nu-i considerăm „terminați", capitole *definitivate* ale istoriei literaturii dramatice românești contemporane (probabil în curs de scriere). Marin Sorescu și D. R. Popescu ne-au obișnuit și în poezie, și în teatru sau roman, cu *surpriza*. Să ne amintim că *labirintul* — ca motiv, și *surpriza* — ca procedeu, sînt elemente principale ale poeticii manieriste care a produs atîtea opere de artă viabile. Noi nu considerăm manierismul ca modalitate a *repetiției* așa cum el este adesea înțeles, și încă în sens peiorativ, culpabil, incriminînd o scădere progresivă a tensiunii creatoare. Credem că manierismul este o modalitate reproductivă de valori estetice, așa cum a început să fie înțeles în ultimele două decenii (19).

Astfel vor putea fi analizate unele piese ale lui D. R. Popescu și Marin Sorescu ce par variante ale unui proiect originar (20).

Încercăm, prin acest eseu, o cercetare aprofundată a textului. Procedînd așa nu am izolat piesele de teatru ale celor doi autori de contextul dramaturgiei românești contemporane. Există, în afara lor, și alte repere valo-

Scanned with OKEN Scanner

rice pe care le-am menționat la începutul acestor cuvinte introductive. O anumită diversitate formală, dar și valorică, a dramaturgiei noastre a împiedicat, pe alocuri, trimiteri mai frecvente și la alți autori.

Cu speranța că eseul de față va fi înțeles ca o simplă contribuție la fixarea în critica noastră dramatică a unor valori altfel susținute, fragmentar, în articole de revistă sau în studii aparținînd unor cărți de critică, dar mai puțin prin cuprinderi ample, dorim ca ea să se constituie și ca un semn de apreciere a autorului față de toți cei care participă la dezvoltarea și afirmarea literaturii dramatice și a teatrului românesc la noi și în lume.

În structura lui fundamentală, acest eseu aparține perioadei 1975—1981, cînd a fost elaborat. Faptul că apar trimiteri bibliografice sau comentarii ale unor opinii critice ulterioare anului 1981 constituie reflexul dorinței de aducere la zi — evident incompletă — a părerilor critice.

NOTE

1. Una din disciplinele cele mai recent aplicate domeniului teatral, semiologia, tentează descifrarea unui *mod specific de lectură* a textului dramatic, ținînd cont de existența simultană a celor două serii de *semne* (dramatice și teatrale). Vezi, în acest sens, rezultatele la care a ajuns Anne Ubersfeld (*Lire le Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1978). Scopul declarat al lucrării sale este de a „determina modurile de lectură care permit nu numai elucidarea unei practici textuale foarte speciale, ci de a arăta, dacă e posibil, legăturile care unesc această practică cu o alta, aceea a reprezentării".

2. Adrian MARINO — *Dicționar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, București, 1973.

3. V. MÎNDRA — *Jocul situațiilor dramatice*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 27.

4. Valentin SILVESTRU — *Clio și Melpomena*, Ed. Eminescu, București, 1977, p. 94.

5. Paolo SANTARCANGELI — *Cartea labirinturilor*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

6. Luigi PIRANDELLO — *Teatru*, E.L.U., București, 1967, p. 588.

7. Pierre LARTHOMAS — *Le langage dramatique*, Armand Colin, Paris, 1972, p. 21.

8. Martin ESSLIN — *Au dela de l'absurde*, Ed. Buchet/Chastel, Paris, 1970, p. 135.

9. T. S. ELIOT — *Eseuri*, Ed. Univers, București, 1974, p. 109.

10. *Idem*, p. 120.

11. *Ibid.*

12. *Idem*, p. 104.

13. D. R. POPESCU — *Acești îngeri triști*, Ed. Eminescu, București, 1976, p. 6—7.

14. Luigi PIRANDELLO — *op. cit.*, p. 586.

15. Dieter FORTE — *Martin Luther & Thomas Münzer sau Introducerea contabilității*, Ed. Univers, București, 1974, p. 232—233.

16. V. MÎNDRA — *op. cit.*, p. 27.

17. Georg LUKÁCS — *Romanul istoric*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1978, p. 172.

18. Umberto ECO — *Opera deschisă*, E.L.U., București, 1969, p. 46.

19. Claude-Gilbert DUBOIS — *Le Maniérisme*, P.U.F., Paris, 1979, p. 9—14.

20. Interpretarea, în sensul manierismului, a unor lucrări dramatice contemporane, este o operație critică fructuoasă în aceeași măsură în care este și riscantă. Manierismul, în general, se află în situația de a-și disputa încă unele din trăsăturile sale fundamentale ca barocul, ambele concepte fiind puse, de regulă, în relație de opoziție cu clasicismul. Critici și teoreticieni români (Al. Ciorănescu, Adrian Marino, Romul Munteanu, Edgar Papu, Ion Istrate, Victor Ieronim Stoichiță) sau străini (Jean Rousset, Marcel, Raymond, E. R. Curtius, Gustav René Hocke, Georges Poulet, John Shearman, Claude-Gilbert Dubois) au reușit să delimiteze cîteva din cele mai importante elemente constitutive ale poeticii manieriste în literatură (sau artele plastice) permițînd interpretarea, din perspectiva filosofiei culturii, a comparatismului și a criticii ideilor literare, a unora din operele literare contemporane care prezintă evidente „mărci" stilistice și procedee compoziționale denotînd prezența Maniei și Manierei.

Scanned with OKEN Scanner

Este evident că delimitările cele mai vizibile, practic-operaționale, s-au înregistrat în ceea ce privește „topica" manieristă, subiectele și conceptele vehiculate în unele opere literare mai noi. Deși această raportare la manierism, în cazul eseului nostru, nu este esențială, vom proceda, mai ales în ceea ce privește dramaturgia lui D. R. Popescu, la o interpretare în acest sens. Vom observa că tema „dedublării", a „lumii pe dos", „bizareriile" și, în general, o anume „dezordine programată" apar pregnant în opera sa dramatică, unele din ele, în forme vagi dar recognoscibile, fiind de regăsit și în piese ca *Iona* sau *Paraclisul* de Marin Sorescu.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

TEATRUL SAU TENTAȚIA LABIRINTULUI

Marin Sorescu și D. R. Popescu propun literaturii dramatice contemporane românești o *operă dramatică*, două stiluri pe deplin sesizabile. Impunerea lor, în ansamblul literaturii române postbelice, este un proces de durată căci validarea estetică a universurilor dramatice respective a reclamat și va reclama circumscrierea lor spectacologiei, de fiecare dată (cum critica noastră dramatică a observat), spectacolul cu o piesă de Marin Sorescu sau D. R. Popescu înscriindu-se într-un „orizont de așteptare" edificator.

Se poate remarca, în mod generic, faptul că mobilitatea legității umanului, aptă a evidenția concretețea și virtualitatea, dialectica raporturilor om-lume, om-om, este unul din semnele definitorii ale dramaturgiei celor doi autori dar și suportul unei sume a valorilor artei umaniste : crezul progresist în privința naturii umane, activarea dorinței de cunoaștere, ideea de perfectibilitate a existenței omului în lume, ideea de patrie în conștiința individuală sau colectivă.

Marcînd o ruptură vizibilă față de rigiditatea realismului de tip fotografic, dramaturgia lui Marin Sorescu și D. R. Popescu influențează *deschiderea* conștiinței receptoare spre cuprinderea multiplelor semnificații ale *frumosului* și *binelui* căci, după aprecierea lui Tudor Vianu *(Introducere în teoria valorilor)*, „o conștiință în care n-ar funcționa decît un singur tip de dorință (esteticianul exemplifică prin „ființa economică", exclusiv

Scanned with OKEN Scanner

mișcată de „dorințe“ economice) ar rămînea oarbă pentru toate valorile care nu corespund acestuia“.

Apropierea de teatru a celor doi autori români s-a produs în numele unei înalte conștiințe a *cuvîntului dramatic* în stare să ajungă la public și nu să se oprească la marginea scenei. Ei au propus cititorilor și spectatorilor o „miză fără condescendență“ în care aceștia, cum spune Gaëtan Picon *(Scriitorul și umbra lui)*, „vor învăța să recunoască, în folosul puterii lor comune, imaginea vieții lor cucerite și răscumpărate“. Este, această încredere în *cuvîntul dramatic*, o explicație posibilă a unor stiluri dramaturgice care, aparent, plecînd de foarte departe unul de altul, ajung să se întîlnească în centrul labirintului, de fapt al piesei de teatru cu geometria sa variată.

Dramaturgia românească după anii '60 a permis manifestarea unei opțiuni în funcție de care crezul dramaturgic al autorului a apărut, prin operă, mai explicit. Condiția viabilității operei dramatice este exprimată de gradul de înțelegere a *dramaticului* ca principiu structurant al viziunii despre lume. Menținerea numai la nivelul realizării *literarității* textului apare ca o condiție insuficientă pentru *specificitatea estetică* a textului *dramatic*. Literatura dramatică permite proiecțiilor conștiinței să configureze teritoriul, deocamdată utopic, al destinului uman în curs de realizare căci, dacă, după diferențierea propusă de Suzanne K. Langer *(Feeling and Form)*, „literarul este modul Memoriei“, dramaticul, categorie estetică structurantă a dramaturgiei, „este modul Destinului“.

Impulsurile sau determinările care guvernează opțiunea pentru teatru sînt, de cele mai multe ori, obscure sau, atunci cînd sînt consemnate, reprezintă motivări în limbaj *critic* ale ineditului act de creație. Dar schimbarea cîmpului de luptă (de la poezie sau proză la dramaturgie) nu înseamnă numai un nou adversar ci, în primul rînd, o totală schimbare a tacticii și, pentru că e vorba de teatru, a Cuvîntului. Faptul că în teatru poți să spui lucruri pe care nu le poți exprima în poezie sau în proză reflectă tocmai această nouă calitate a Cuvîntului — Cuvîntul teatral.

Scanned with OKEN Scanner

Piesa de teatru este un amplu raport între lumină și întuneric. Creatorul acestui raport, dramaturgul, îl construiește conștient de *încercarea* la care se supune, la care supune personajele și, de fapt, pe noi înșine. Invitația pe care ne-o face — să venim *în* teatru — este o invitație la o aventură care nu se poate compara, în termenii ei, cu nimic altceva. Venim, din întunericul sălii spre lumina scenei, spre noi înșine, tot așa cum dramaturgul se îndreaptă spre sine, prin personajele sale, mai ales prin încercarea acestora de a ieși din labirintul piesei la lumina unui adevăr al ființei umane fără de care sîntem din nou pustiiți.

Într-o vreme nu prea îndepărtată, ne referim la timpul scriitorilor absurdului, s-a crezut că, pentru a ajunge la un adevăr al ființei umane, la locul *propriu* al acesteia în univers, în „lumea ca labirint", este necesară abandonarea personajului în labirint — ca ilustrare a stării sale de fapt : așteptarea. Și astfel, intenționata evidențiere a lipsei de sens a lumii noastre, prin lipsa lui Godot, determină personajele piesei lui Beckett *(Așteptîndu-l pe Godot)* să rămînă claustrate într-o stare care poate fi calificată drept „act al așteptării" (1). Labirintul așteptării, plin de gînduri nerostite, poate fi la fel de chinuitor ca labirintul de pături din piesa lui Arrabal, *Labirintul,* unde se oferă două soluții, dintre care prima este tot așteptarea iar a doua, evadarea, echivalează cu moartea. Acest abandon este semnul reacției împotriva unui teatru tradițional în care convențiile intrigii, dialogului și deznodămîntului controlează evoluția personajului, răpindu-i, astfel, șansa de a acționa direct asupra publicului. Rezultatul este cunoscut : cuvîntul *teatral* s-a transformat în cuvînt *teatralizat,* care operează asupra publicului printr-o retorică nu destul de atrăgătoare.

Tentația labirintului, în cazul dramaturgilor pe care ne propunem să-i analizăm aici, constă în opțiunea lor pentru cuvîntul teatral spus de personaje în căutarea activă a centrului labirintului, a luminii, adică a adevărului ființei umane. Opțiunea lor a fost semnul unei înnoiri decisive a teatrului românesc în tripla sa articulație : text, spectacol, public. Astfel s-a marcat hotărît

Scanned with OKEN Scanner

o reacție împotriva unui realism de tip fotografic, reproductiv, incapabil să *semnifice* și să acceadă la marea poezie a adevărului ființei umane.

Lupta celor doi dramaturgi pentru construirea unui cuvînt teatral, a unei piese-*încercare*, dusă de două temperamente diferite, poartă însemnele aceleiași dorințe ardente de a captă gîndurile publicului nu numai pentru a urmări piesa, ideatica ei, dar și pentru a merge în același ritm spiritual și la același nivel cu personajele.

În marile zone de lumină și de întuneric ale ființei noastre, labirint izvoditor de atîtea înțelesuri și neînțelesuri, piesele lor sînt posibile CHEI pentru intrări faste în LABIRINT, pentru a ajunge, în CENTRUL său, la conștiința supremei idei de *umanism*.

Geometria labirintică a piesei de teatru

În teatru, ca și în poezie, de altfel, reacția împotriva convențiilor este cea mai evidentă și mai lesne controlabilă prin exegeză. În ciuda faptului că arta regiei cunoaște modificări de concepție mai rapide decît textul dramatic a cărui arhitectură lingvistică este mult mai stabilă, nu se poate trece cu vederea peste faptul că scrisul dramatic — dramaturgia ca text — urmează o linie de evoluție tot mai nuanțată.

Să observăm etichetele ! Comedie, dramă, tragedie, piesă, farsă, tragi-comedie, comedie tragică, ipoteză dramatică etc. Rolul etichetei a fost mult redus fie și pentru motivul, des invocat, al dispariției diferențelor între speciile genului dramatic. În acest sens exemplul cel mai edificator îl constituie ultima dezbatere mai amplă despre tragedie și viabilitatea ei. Fără a încerca să reconstituim istoria acestei dezbateri, să ne reamintim cîteva lucruri. Apariția cărților lui George Steiner, *Moartea tragediei (The Death of Tragedy* — 1961) și Jean-Marie Domenach, *Revenirea tragicului (Le Retour du Tragique* — 1967) a determinat o discuție cuprinzătoare

Scanned with OKEN Scanner

despre condițiile dezvoltării tragediei în epocile clasice și despre progresiva ei dispariție în epocile moderne. Principalele concluzii ale celor doi autori au constituit sursa unor elucidări dar și a unor confuzii. George Steiner (2), de pildă, spune că „declinul tragediei este strîns legat de declinul unei viziuni organice despre lume și a contextului ei corespunzător de sorginte mitologică, simbolică și rituală". Jean-Marie Domenach, pornind de la premisa că revenirea tragicului nu trebuie așteptată din direcția lumii eroului și a zeilor, consideră că „sfera cea mai de jos a comicului, cea mai opusă solemnității tragice, farsa și parodia", trebuie văzută ca teren predilect al tragicului în perioada contemporană.

Într-un anumit sens, concluziile celor doi critici devin complementare căci dacă tragedia nu mai este susținută de o viziune organică despre lume cu contextul ei mitologic etc., tragicul poate ființa în continuare, dar nu sub forma consacrată de „tragedie" ci explorînd sfera comică, „cea mai opusă solemnității tragice". Dacă este adevărat că „solemnitatea tragică nu mai are coordonatele epocii clasice", nu este mai puțin adevărat că epoca actuală generează și ea o anume „solemnitate" care, de fapt, nu mai aparține individului ci colectivității (3).

Ceea ce pare paradoxal, la prima vedere, este că, aproape simultan cu apariția celor două lucrări despre tragedie și tragic, au apărut alte două lucrări care studiau poziția autorilor de „teatru absurd". Este vorba de Martin Esslin, cu *Teatrul absurdului (The Theatre of the Absurd,* 1961, ed. fr. 1963) și Leonard K. Pronko cu *Teatrul de avangardă (Le Théâtre d'avantgarde,* 1963). Ecoul lucrării lui Martin Esslin a fost deosebit de puternic atît din punctul de vedere al reacțiilor polemice pe care le-a dezlănțuit cît și din perspectiva aderenților metodei și concluziilor sale. Paradoxul, aparent, despre care vorbeam mai sus, constă în faptul că deși este vorba despre o formă dramatică pe cale de dispariție, tragedia, își scriu opera autori ca Beckett, Ionescu, Genet, Adamov sau Pinter care, prin modalități originale de concepere a piesei de teatru și a rolului unor elemente esențiale, personaj, limbaj dramatic, poezie a situațiilor, ar fi consti-

Scanned with OKEN Scanner

tuit subiectul cel mai fertil și mai adecvat de discutare a problemelor tragediei, și nu ca un subiect istoricizat ci ca unul foarte viu.

La sfîrșitul acestor fugare însemnări despre discutarea tragediei, cu vii ecouri și în critica românească (vom reveni), se impune o concluzie : concepția nouă cu privire la scrierea piesei de teatru este datorată în mare parte scriitorilor „absurdului" care au accentuat totodată amestecul deconcertant de genuri prin masiva reacție împotriva teatrului tradițional. Abia prin noul teatru, un „teatru al crizei", s-a creat cadrul cel mai potrivit de meditație asupra destinului tragediei. Apare, acum, explicabilă în linii mari estomparea tratării diferențiate a speciilor genului dramatic și proliferarea etichetelor menționate la începutul capitolului, etichete care dau naștere la interpretări mult diferite unele de altele.

A doua concluzie, legată de considerarea reacției împotriva teatrului tradițional, este următoarea : piesele valoroase ale dramaturgiei contemporane reprezintă, în ansamblul lor, un efort deosebit de a restructura limbajul dramatic, Cuvîntul teatral și alcătuirea geometrică a piesei de teatru.

Construcția piesei de teatru nu este scutită, la fel ca romanul, de asaltul prejudecăților și al convențiilor. Atunci cînd critica literară (nu cea dramatică) folosește termenul de „reprezentare" sau conjugările verbului „a reprezenta", fiind vorba de o narațiune, putem fi surprinși sau nu. Oscilația își are explicația cînd examinăm categoria personajului ca agent determinat, dar și mobil, al structurii din care face parte. Întrupările oamenilor în personaje de roman sau de dramă au un caracter net diferit, determinat tocmai de ideea de *reprezentare* mult mai importantă în dramă decît în roman. Georg Lukács (4) observa, în *Romanul istoric* că „Spre deosebire de orice formă a epicii, care oferă evoluția crescîndă a întîmplărilor, transformarea treptată sau dezvăluirea treptată a oamenilor ce acționează, care, așadar, năzuiește spre această convergență dintre om și faptă și o realizează cel mult în totalitatea operei, configurînd-o de aceea *cel mult ca tendință*, forma dramatică pretinde această convergență într-o evidență imediată, nemijlo-

Scanned with OKEN Scanner

cită *în orice etapă a desfășurării ei*". Ultima subliniere am făcut-o noi, cu gîndul la ideea de *reprezentare* care obligă, în teatru, la această „evidență imediată".

Credem că explicația succeselor și insuccesele în dramaturgie constă în gradul de responsabilitate al asumării caracterului de *reprezentare* în realizarea piesei de teatru, în atenta elaborare a *geometriei semnificative a acesteia*.

Alegerea subiectului viitoarei piese de teatru este o operație complexă, supusă unor determinări complexe. De fiecare dată însă ea dezvăluie nivelul de la care se angajează dramaturgul în meditația sa asupra realității. „Flerul" său constă în a sesiza o anume configurare a datelor realității care să dezvăluie un sens adînc ce trebuie *reprezentat* la un anume nivel de generalizare prin personaje cu o expresie personală justificînd configurarea geometriei semnificative în ansamblu. Pledînd, cum arătam în capitolul anterior, pentru lipsa de fantezie, Dumitru Radu Popescu spune despre personajele din *Acești îngeri triști* că sînt reale. „Eu n-am făcut altceva decît să le adun de pe drumuri și să le oblig să trăiască împreună" (5). Această „adunare de pe drumuri" este începutul procesului de *reprezentare* a geometriei piesei. Modelele pe care le oferă realitatea constau, cel mai adesea, în situații și frînturi de dialog sau monolog. Ele se înscriu într-un lanț cauzal care are o semnificație cînd este luat ca atare, dar semnificația respectivă privește numai acel nivel al realității (cu ordinea sa) din care face parte. Lanțul, chiar în întregime, are o relevanță incompatibilă cu geometria semnificativă a piesei. Inevitabil, dramaturgul selectează din acest lanț numai acele elemente care justifică poziția personajului în ansamblu. Astfel, Marin Sorescu, în *Matca*, procedează la o selecție a acelor elemente ale realității, inundațiile, care reliefează nivelul de generalizare al dialogului între Irina și Moșul, pentru ca, în actul al treilea, inundațiile să devină centru de referință prin relatările lui Titu Poantă. Elaborarea altei geometrii semnificative, în *Ape și oglinzi*, de Paul Everac, plecînd tot de la faptul inundațiilor, se plasează la alt nivel de reprezentare. Paul Everac situează personajele în legătură directă cu Evenimentul în manieră

Scanned with OKEN Scanner

eseistică. Intensitatea luptei cu inundațiile și cu oamenii apare la scenă deschisă. „E — spune Paul Everac — o luptă cu concretul și abstractul, cu evaziunea și radicalismul, cu dialectica vieții-din-moarte și a morții-din-viață“ (6). Personajele, însă, deliberează prea mult asupra propriilor poziții în raport cu evenimentul, pentru a reliefa dialectica ideii de libertate, situația în ansamblu fiind, într-o măsură, neverosimilă din punct de vedere dramaturgic.

O piesă mai puțin cunoscută a lui Romulus Guga, *Cele cinci zile ale orașului*, propune, în zona aceluiași subiect, o optică de mare semnificație dramaturgică, realizată prin trei nivele scenice. Spune un personaj: „Părerea mea este că n-a fost numai o bătălie, o înfruntare între natura dezlănțuită și om, ci o bătălie între mîl și lumină, (...), o bătălie a oamenilor și a neoamenilor“. Piesa pune în stare de contrast, prin tratarea realistă contrapunctată de „dialogurile cu morții“, două atitudini existențiale. Spre deosebire de Marin Sorescu, la Romulus Guga simbolul nu este concentrat într-o singură figură umană ci este emanat de rezistența colectivă.

Iată, așadar, trei perspective dramatice asupra aceluiași punct de plecare, prin care se poate exemplifica lămuritor profunda asumare a acelui caracter de reprezentare pe care îl presupune geometria piesei de teatru.

Viabilitatea unui personaj pe scenă este, astfel, circumscrisă desenului geometric al piesei. Discutînd raportul între politic și poetic în teatru, istoricul și criticul de teatru V. Mîndra (7) remarcă următorul aspect: „Este greu să nu observi, la o cercetare atentă a producției dramaturgice actuale, că inovarea responsabilă, acționînd înlăuntrul rețelei de nedesfăcut dintre formă și conținut, aparține cu preponderență poetului dramatic față de atitudinea mai curînd conservatoare a autorului cîștigat de meșteșugul teatral, prin care se înțelege îndeobște stadiul sofisticat al construcției literar-scenice“.

Într-adevăr, construcția sofisticată, schelăria prolixă reduc considerabil șansele de viabilitate artistică a piesei. Publicul de astăzi nu mai poate *citi* un spectacol cu o piesă de teatru, el trebuie *să vadă* sens în cuvinte și

Scanned with OKEN Scanner

gesturi și nu să asambleze din mers fragmentele „întîmplării“ de pe scenă. Cronicarii improvizați, care abia se ridică peste simpla povestire a piesei, se situează la același nivel de înțelegere cu spectatorul piesei respective relatînd *despre ce este vorba* în piesă.

Preponderența, în inovare, a poetului dramatic, despre care scrie V. Mîndra, se referă la capacitatea imaginativă a dramaturgului. Acesta edifică piesa pornind de la schițarea unui contur, ce se va lămuri pe măsura progresului meditației. Personajele sînt, deocamdată, inși cu o identitate vagă. Ideea sau situația de la care se pornește conține, chiar din această etapă, nota inconfundabilă a viziunii despre lume a dramaturgului. La Marin Sorescu, de exemplu, în trilogia *Setea muntelui de sare,* fiecare piesă păstrează, pînă în final, încrederea în capacitatea de a da sens și de a reduce din indeterminarea omului în raport cu universul, lucru care constituie „amprenta“ dramaturgului.

Procesul de reprezentare a realității în piesa de teatru capătă dimensiuni tot mai ample pe măsură ce dramaturgul dă consistență situației dramatice și siluetei personajelor. Meandrele acestei consolidări privesc atît elemente de tehnică dramatică cît și un riguros spirit ordonator. Și aici sînt de luat în considerație atît elementele verbale (dialog, monolog) cît și cele paraverbale (timp, act, situație). Începutul unei piese poate fi, cum remarcă un critic francez (P. Larthomas), „un compromis penibil între elementele statice ale povestirii mai mult sau mai puțin deghizate, dar care rămîne tot povestire, și elementele dinamice, acțiunea care, încă de la ridicarea cortinei, nu trebuie să înceteze a progresa“ (8).

Dacă am fi puși să răspundem, precum cronicarul improvizat, la întrebarea despre ce este vorba în *Iona* de Marin Sorescu, răspunsul este : „În *Iona* este vorba despre pescarul ghinionist Iona care, ieșind odată la pescuit, este, din nefericire, înghițit de o balenă. După foarte mult timp, el scapă din ultima balenă (balenele, multe, se înghițiseră una pe alta ca în proverbul cu peștele mare și cel mic) dar, pe țărm, văzînd în zare alte burți de balene, vrea să se întoarcă *înapoi* și se înjunghie“. Iona spintecă burtă după burtă dar, bineînțeles, nu în asta

Scanned with OKEN Scanner

constă „intriga", „acțiunea", așa cum a obișnuit teatrul tradițional. Progresul acțiunii într-o astfel de piesă este reprezentat de evoluția spirituală a personajului în raport cu o situație creată — claustrarea reală, fizică și, mai grav, cea psihică.

Ceea ce am vrut să demonstrăm cu exemplul de mai sus (și se mai pot da și altele, precum *Așteptîndu-l pe Godot* de Samuel Beckett sau *D-ale carnavalului* de Ion Luca Caragiale) ține de pericolul folosirii unor termeni și noțiuni devansate de o realizare originală, înalt semnificativă, a geometriei piesei de teatru contemporan.

Există, spune Lukács, un specific al configurării oamenilor în dramă, tot așa cum există un specific al configurării oamenilor în epică. Pentru dramă, însă, dat fiind caracterul *imediat* și *nemijlocit* al reprezentării, configurarea oamenilor, trecerea de la schița vagă la substanțialitate, sînt incompatibile cu atitudinea mentală a naratorului. Pentru ca „acțiunea" dramatică să nu sufere de lungimi este necesar ca întreaga muncă de concepție a dramaturgului să fie foarte precisă și economică. Personajul trebuie să spună acele cuvinte și să facă acele gesturi care conduc, inexorabil, drumurile acțiunii spre *centru,* spre locul în care mobilurile lor dar și ale acțiunii să confere un *sens* clar, perceptibil, în întregime *nou* pentru universul piesei.

O înțelegere deformantă a reflectării realității în piesa de teatru a determinat supralicitarea elementului moral în dramaturgia noastră și a dus la proliferarea unui tip de piese care nu aveau, ca marcă a genului, decît însemnul dialogului. Mai apoi, după anii '60, sub influența (asumată uneori superficial, la repezeală) autorilor teatrului absurdului, geometria piesei de teatru a suferit o transfuzie de procedee care n-a vitalizat-o deloc. S-a produs, totodată, o depărtare vizibilă de realismul profitabil artisticește pentru care lucru, remarcă Valentin Silvestru (9), „în destule piese inspirate din actualitate, conflictul în care e angrenat eroul se resoarbe iute după declanșare, înfruntarea trecînd în simplă confruntare". Și aici este vorba, bineînțeles, de insuficiențe de construcție dar ele nu țin, în majoritate, de „meșteșug", ci de exercitarea acelui spirit ordonator și combinativ, a

Scanned with OKEN Scanner

acelei fantezii a poetului dramatic care conferă geometriei labirintice a piesei de teatru un înalt sens al adevărului ființei umane. Din acest punct de vedere, dramaturgii noștri, începînd mai vizibil cu deceniul șapte, au reconsiderat rolul unor elemente esențiale ale construcției dramatice : tipologia conflictului, timpul dramatic, nivelul istoric, existențial al personajului, limbajul dramatic. Piesa de teatru capătă, astfel, tot mai accentuat, caracterul de desen geometric, de construcție a unui univers în care drumurile personajelor, paralele, întretăiate sau neregulate sînt atrase de „centrul" labirintului străbătut, acel loc al piesei în care dramaturgul proiectează lumina cea mai clară a rațiunii sale, a tuturor componentelor sensibilității și fanteziei sale. Acest „centru" constituie un „deznodămînt", în sensul propriu al cuvîntului — de desfacere a nodului compus din liniile trasate de evoluțiile personajelor, dar și un efect, un șoc, resimțit de public în impactul cu o totalitate, un ansamblu care pare să fi devenit brusc vizibil, după ce fusese doar întrezărit.

Analogia subterană cu imaginea labirintului, consacrată de o întreagă „istorie a unui mit și a unui simbol", a fost mereu implicată, după cum credem că s-a observat, în paginile de pînă acum.

Această analogie ni s-a impus urmărind modalitatea originală de concepere a piesei de teatru la Dumitru Radu Popescu și Marin Sorescu. Imaginea labirintului ne va ajuta să înțelegem acele trăsături care definesc realizarea unor elemente teatrale și a semnificației lor. Din istoria mitului și a simbolului care este labirintul, vom folosi acele semnificații deduse dintr-o analiză largă, comparată, a diverselor fenomene culturale.

Iter perfectionis

După cum labirintul, prin elementele sale esențiale, are mereu o semnificație dublă, *iter perfectionis* poate fi considerat dintr-o dublă perspectivă : este vorba în

Scanned with OKEN Scanner

primul rînd de drumul către perfecțiunea construcției (aspectul este, deci, referitor la autor) și, în al doilea rînd, de drumul către un anumit tip de perfecțiune spre care tinde personajul (aspectul este, deci, referitor la mecanismul intim al operei dramatice așa cum este el perceput și de public). Ne vom ocupa, în cele ce urmează, numai de al doilea aspect.

Teatrul este, ca și labirintul, o pledoarie implicită pentru lumină, pentru aducerea la lumină a „părții noastre de umbră". Personajul piesei de teatru odată lansat în aventura de cunoaștere, pe drumul trasat de succesiunea replicilor, apare tot mai schimbat față de imaginea sa inițială. Piesa clasică stabilizează statutul personajului, imaginea sa, încă de la început. Este drept că această fixare privește mai ales poziția sa în lume și elementul caracterologic de esență. Astfel, atenția sa concentrează asupra tulburărilor care modifică această lume — sistemul de opoziții, schițat viguros din început, era supus unei operații de permutare a „traseelor" : personajele secundare deviau spre „fundături" ale labirintului, consacrînd astfel caracterul rectiliniu al evoluției personajului principal spre „centrul" labirintului. În același timp, personajele secundare erau imobilizate, „sacrificate", pentru triumful eroului.

Teatrul modern reprezintă un desen mai complicat al traiectoriilor personajelor, sistemul opozițiilor fiind realizat nu (numai) prin procedee clare și evidente dar și prin îndrumări subtile. Personajele secundare contribuie la evoluția personajului principal dar contribuția lor este semnificativă chiar pentru ele însele.

Dramaturgul modern, indiferent de modalitatea artistică pe care o folosește, face o inevitabilă alegere purtătoare a sensului operei de artă dar și dătătoare de sens. Piesa de teatru implică o dezvoltare a personalității umane care trebuie să se răsfrîngă asupra unui public foarte divers. De aceea, poate, caracterul paradigmatic al operei dramatice este, astăzi, mult evidențiat.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Pregătirea. Unul din cele mai îndrăznețe acte ale omului este călătoria. Cu scop sau fără scop, călătoria se datorește întotdeauna unui imbold interior care determină ieșirea din propriile obișnuințe și dobîndirea temporară a altora. Călătorul antic sau cel modern bate locuri cunoscute sau necunoscute cu același sentiment al descoperitorului, indiferent dacă este vorba de locuri reale sau imaginare. Un tip special de călătorie este călătoria prin labirint care, dacă la început a avut însemnele unei peregrinări reale într-o geografie reală, în labirinturile construite, mai tîrziu a înlocuit datele concrete cu cele imaginare, astfel încît evoluția individului — într-o operă literară, de exemplu — a devenit prilej de acreditare a unui motiv literar : „viața ca voiaj", de mare rezonanță în romantism. Aici „este important factorul timp și aproape indiferent factorul spațiu, căci voiajul este o corelație a unor planuri psihologice sau biologice cu dimensiunea temporală. Ceea ce ar fi locul pentru o călătorie reală, îl reprezintă timpul pentru cea imaginară" (10).

Romanul și drama sînt formele literare care poartă cel mai evident pecetea călătoriei. Diferența este că în roman, cel mai adesea, personajul este *călăuzit,* evoluția sa fiind controlabilă la diverse nivele ale scriiturii. În dramă, absența autorului, la același nivel al scriiturii, alături de caracterul prezenței directe, imediate a personajului, sînt elementele care oferă determinațiile esențiale ale călătoriei. Comedia atenuează mult din aceste determinații ; aci evoluția personajelor este mult mai strîns legată de atingerea unui punct, de regulă, clar exprimat încă de la început. Universul comic este rar subminat de nesiguranța atingerii acestui punct iar transformările care se produc nu instaurează un alt statut ontologic al personajului ci modifică alcătuirea sa morală.

În dramă modificările statutului ontologic al personajelor sînt mult mai evidente. Traseul străbătut de personaje are un început care nu mai păstrează nimic

Scanned with OKEN Scanner

din caracteristicile sale pînă la sfîrșit. Nu vrem să spunem că se întîmplă același lucru și cu personajele, însă, o dată cu Ibsen, călătoria personajelor dramatice în piesa de teatru se schimbă în mod radical.

Între vînătorile simulate ale bătrînului locotenent în podul cu găini și iepuri de casă din *Rața sălbatică* și pescuitul lui Iona, în acvariul pe care l-a adus cu el la malul mării, în caz de ghinion, teatrul european străbate un adevărat „labirint de cunoaștere".

Cu piesele *Iona, Paracliserul* și *Matca,* Marin Sorescu trece proba labirintului afirmînd atît caracterul ei paradigmatic cît și specificitatea dramaturgică a unui talent de o originalitate și profunzime mult așteptate în teatrul românesc.

Să plecăm, deci, în călătoria propusă de autor cu conștiința unei probe pe care și noi, la rîndul nostru, ca spectatori, o avem de trecut.

La fel ca la Dumitru Radu Popescu, călătoria lui Marin Sorescu începe de foarte departe, din alt gen literar. La amîndoi se poate observa că fabulația este bazată pe un desen epic primordial. Chiar și la Marin Sorescu unde, în poezii, se poate evidenția ușor linia narativă întreruptă de un eveniment („poanta") cu consecințe neașteptate pentru sfîrșitul poeziei. Într-un teatru de acest fel, ca într-o mare parte a dramaturgiei europene contemporane, „vechiul primat al caracterului cedează față de autoritatea ce și-o cîștigă întrebarea asupra condiției umane" (11). Dar, în același timp, trebuie creată pentru personaj situația care să determine ivirea acestei întrebări. Marin Sorescu procedează logic și poetic distribuind în *Iona* și *Paracliserul* (același tip de situație, de fapt, în două variante) un singur personaj care, spune autorul, „să învingă singurătatea și absurdul".

*

* *

Intrarea în labirint. Iona, la ridicarea cortinei, este cu un picior în labirint. Pescuiește așezat în gura peștelui care îl va înghiți. Paracliserul se află și el în pragul

labirintului, „undeva lîngă ușă“, ușa catedralei ai cărei pereți albi — semn al lipsei de credincioși —, îi va înnegri cu fumul lumînărilor sale. Unul ghinionist la pescuitul în mare, pescuiește din acvariul adus în fiecare dimineață de acasă, celălalt suplinește „ghinionul“, lipsa credincioșilor, cu propriul efort, propria credință. „Spargerea“ acestui ghinion, forțarea norocului poate fi echivalată cu intrarea în labirint.

Balena care îl va înghiți pe Iona și catedrala care îl va absorbi spre înaltul ei pe Paracliser sînt două labirinturi în care se avîntă cele două personaje pentru *a ieși* sau pentru *a ajunge*.

Condiția de început a personajelor lui Marin Sorescu este, în termenii ei, probabil nefastă. Și Iona, ca și Paracliserul sau Irina se află în clar efort de luare a unei decizii. Piesele, deci, încep de la un nivel ridicat de tensiune. Iona se află în gura chitului ; Paracliserul în catedrala nouă („Pietrele acestea sînt îngrozitor de noi ! Îngrozitor de neafumate. Rînjesc ca niște dinți de drac“) hotărăște reducerea acestei imensități pustii ; și, în fine, Irina, în ciuda dezlănțuirii stihiale, simte că „Există o solidaritate a lucrurilor începute, care trebuiesc duse pînă la capăt...“.

Ca personaje singure în scenă, Iona și Paracliserul vor avea de luptat, în primul rînd, împotriva propriei lor singurătăți. Să nu uităm că unul intră în labirint în mod accidental iar celălalt — intenționat.

Pescarul Iona visează de-o viață să prindă peștele cel mare. Ritualul zilnic l-a obișnuit cu insuccesul. Similitudinea între destinul său de pescar ghinionist și cel al peștilor i se impune : „Apa asta e plină de nade, tot felul de nade frumos colorate. Noi, peștii, înotăm printre ele atît de repede, încît părem gălăgioși. Visul nostru de aur e să înghițim una, bineînțeles, pe cea mai mare. Ne punem în gînd o fericire, o speranță, în sfîrșit ceva frumos, dar peste cîteva clipe observăm mirați că ni s-a terminat apa“. Aruncîndu-și undița în acvariu, pentru că, spune el, „Trebuie să trăiesc și eu“, Iona este înghițit de peștele uriaș, în gura căruia, de la început,

Scanned with OKEN Scanner

făcea considerații despre pești, pescari, ghinion și „visul nostru de aur".

Intrarea sa în labirint va fi, de la început, consacrarea unui ghinion consumat zilnic, eveniment nefast la fel ca sacrificiul, constînd din șapte tineri și șapte fete, pe care trebuia să-l facă Atena, tribut plătit Minotaurului din Labirintul construit de Dedal în Creta.

Să privim ceva mai atent acest personaj singur care, imediat ce își dă seama că este închis, reactualizează „povestea cu unul înghițit de un chit". Această reactualizare poate fi un procedeu prin care „autorul însuși își explicitează discret și cu umor filiația" (12), deși filiația este oricum subterană, ori, ceea ce este mai aproape de natura întregii construcții imaginate de autor, o atitudine de comportament mitic care „îi garantează omului că ceea ce el se pregătește să facă *a mai fost făcut*, îl ajută să alunge îndoielile pe care le-ar avea în ceea ce privește rezultatul întreprinderii sale" (13). Caracteristici ale comportamentului mitic pot fi detectate la toate nivelele piesei căci labirintul pe care îl are de străbătut Iona orientează toată problematica mitului spre un nou început, simbolizat de ieșirea din labirint. Conform acestei întreprinderi, Iona se va supune unei întregi terapeutici în care, cum spune Mircea Eliade (14) „spre a te vindeca de acțiunea timpului trebuie să te «întorci înapoi» și să dai de «începutul Lumii»".

Primele cuvinte spuse de Iona, după intrarea în labirint, sînt semnul conștientizării unei alte dimensiuni temporale („Mi se pare mie sau e tîrziu ?"). Claustrarea forțată dezvoltă o caracteristică esențială : Iona devine, în exclusivitate, prizonierul propriului limbaj. Starea de dialog în monolog este unicul semn reprezentat al trecerii timpului, al unui timp determinat de două forțe : prima este forța opresivă a memoriei care îl asaltează pe Iona cu impetuozitatea timpului trăit afară, cealaltă este forța de eliberare de sub presiunea memoriei care acționează conform sensului de înaintare a lui Iona, tot mai schimbat spiritualicește.

Scanned with OKEN Scanner

Intrînd în labirint, Iona nu reprezintă numai consacrarea unui ghinion ci și exemplul unui mare pedepsit. Vina sa este forțarea norocului („peștele cel mare"). „De vreo cîțiva ani îl am în cap, numai că nu pot să-l pun aici, în năvod". În acest fel, se realizează o primă concordanță între visul lui Iona și irealitatea labirintului pe care îl va avea de străbătut. Personajul, marcat zilnic de insucces, procedează de fiecare dată la o substituire care are toate caracteristicile unui scenariu ritualic : *joacă* scena pescuitului prinzînd cu undița pești din acvariul adus de acasă, pe care îl aruncă în năvod pentru a provoca abundența.

Este remarcabil procedeul lui Sorescu de fixare a caracterului paradigmatic al piesei : Iona, în primul tablou, este determinat, ca personaj dramatic, prin atributele meseriei sale de pescar. Treptat, aceste atribute devin tot mai vagi, căci drumul în labirint distruge progresiv neesențialul care se instaurase în viața *exterioară*, (și la propriu și la figurat), a lui Iona. Recapitularea, în finalul piesei, a acestei vieți, pune într-o lumină clară sensul procedeului de realizare a paradigmaticului.

Să-i dăm acum răgaz lui Iona să se trezească după ce a fost absorbit de labirint, căci se aud pașii Paracliserului spre intrarea în catedrala gotică. Un alt personaj al cărui destin este să încerce să învingă singurătatea și absurdul.

Începutul piesei *Paracliserul* se situează la alt nivel decît cel al primei piese unde întîmplarea, accidentalul favorizează un drum cu totul de neprevăzut pentru pescarul Iona. Paracliserul este, după cum mărturisește chiar el, „un paracliser... voluntar". Voluntariatul său păstrează, totuși, o asemănare izbitoare cu jocul de-a pescuitul al lui Iona căci, constatînd lipsa credincioșilor și albeața de nesuportat a zidurilor noi, neafumate de vreo lumînare, Paracliserul începe să joace rolul credincioșilor, al miilor de credincioși, afumînd de unul singur pereții goticei construcții, pentru a-i da sens.

Decorul, precizează autorul, este „inspirat de viața catedralelor : ultima catedrală văzută de scenograf. Văzută din interior, cu un ochi atent la fuga stilului gotic rezultînd o senzație de prea mult spațiu și prea pu-

Scanned with OKEN Scanner

ţin timp". Labirintul pe care îl va străbate Paracliserul este unul gotic, al unui gotic care, scria Blaga, „cu formele sale abstractizate, cu materia sublimată, liniile ţîşnite spre cer, cu articulaţia sa spaţială descărnată, înseamnă, înainte de orice, un elan spiritual de jos în sus, o transformare a vieţii în sensul transcendenţei" (15). Este lucrul care face posibil demersul labirintic de ctitorire al Paracliserului, al cărui imens efort de afumare a unui spaţiu prea mare într-un timp prea scurt, evidenţiază caracterul imperios ascendent al drumului său.

E vorba, aici nu de o intrare într-un labirint gata construit, întortocheat, cu mai multe căi, ci, aşa cum s-a remarcat de la început în critica noastră (Eugen Simion), de păşirea într-un „spaţiu închis", în virtutea căruia Marin Sorescu dezvoltă „o întreagă problematică a ieşirii" (16). (Cuvîntul „ieşire", însă, poate fi acceptat ca valabil pentru toate cele trei piese numai dacă susţine şi sensurile de „a ajunge" — esenţial pentru Paracliser, şi de „a răzbate" — esenţial pentru Irina).

În ceea ce priveşte caracterul paradigmatic al piesei, să observăm că, spre deosebire de *Iona* unde determinarea personajului regresa prin eliminarea „esenţialului" (proces care durează un tablou întreg, primul), în *Paracliserul* procedeul funcţionează mai rapid căci, încă după primele replici, preistoria personajului, care constituie un element esenţial pentru teatrul de clară orientare caracterologic-realistă, apare în tulburătoarea ei simplitate : „Treaba mea e să aprind lumînările şi... atît. Am grijă de sfeşnice şi cădelniţe. Le pun oamenilor făclia în mînă, şi atît. Mă retrag într-un colţ şi mă uit cum se roagă". Paracliserul va da proba labirintului la lumina făcliilor, traseul fiind perfect vizibil pe măsură ce va înainta. Scenariul ritualic după care vor evolua Iona şi Paracliserul intrînd în labirint — spintecarea burţilor de balene şi afumarea pietrelor catedralei — are o semnificaţie precisă. Critica miturilor, prin Mircea Eliade, a impus ideea că : „Mulţumită repetiţiei continue a unui gest paradigmatic, ceva se vădeşte a fi în fluxul universal *fix* şi *durabil*" (17). Încercarea de a certifica acest element „fix" şi „durabil" este sensul probei labirintului în cazul personajelor lui Marin Sorescu.

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Semnificația angajării unui personaj în labirint poate fi interpretată din mai multe puncte de vedere.

În teatru, personajul singur pe scenă, deci cel a cărui condiție de existență reprezentabilă este *monologul,* fie el și *dialogat* (cum este cazul la Marin Sorescu), corespunde sensului situației create : proba labirintului este proba pe care o dă un individ singur, în supremă confruntare cu sine. După cum parcursul unui labirint este orientat spre *ieșire* sau spre *camera centrală* se poate vorbi, în esență, de două realizări fundamentale ale desenului geometric în piesa de teatru care consacră experiența labirintică a personajului teatral. În ambele realizări, însă, acest personaj va călători avînd conștiința propriului cuvînt spus pe scenă, cuvînt care va determina durata în care se înscrie personajul. Vom vedea mai tîrziu că, într-un ciclu romanesc, începînd cu *F,* continuînd cu *Vînătoarea regală, Împăratul norilor* și *Ploile de dincolo de vreme,* personajul se va angaja în labirint la fel de singur ca personajul din teatru dar *fără* acea conștiință integrală a propriului cuvînt : Tică Dunărințu, personajul principal al ciclului romanesc construit de Dumitru Radu Popescu, va încerca să ajungă la adevăr (camera centrală a labirintului său) fără a se înscrie în propria durată. Cuvintele celorlalte personaje construiesc durate, planuri temporale fictive care relativizează durata caracteristică personajului principal. Rostirea Adevărului este bruiată de cuvinte străine. Cuvîntul eroului își pierde trăsătura distinctivă.

* * *

În civilizațiile vechi o călătorie de tip special în labirint era călătoria în Infern, chiar dacă acesta „nu este un labirint propriu-zis din punct de vedere tehnic“ (18). Sensul călătoriei în lumea morților consta în regenerarea spirituală a eroului.

Scanned with OKEN Scanner

Infernul, într-o accepție modernă, existențialistă, aparținînd lui Jean-Paul Sartre, poate fi un hotel enorm *(Cu ușile închise)*. Intrarea în acest labirint este facilitată de însemnele confortului localului („Un salon în stil Napoleon al III-lea"). Conștientizarea caracteristicilor de timp și de spațiu dă configurația specifică noii experiențe :

„GARCIN : (...) Acum e ziuă ?
BĂIATUL : Vedeți bine, lămpile sînt aprinse.
GARCIN : Aha. Asta se cheamă la *voi* ziuă. Dar afară ?
BĂIATUL : *(stupefiat)* — Afară ?
GARCIN : Afară ! Dincolo de aceste ziduri.
BĂIATUL : E un culoar.
GARCIN : Și la capătul acestui culoar ?
BĂIATUL : Sînt alte odăi și alte culoare și trepte.
GARCIN : Și după aceea ?
BĂIATUL : Asta-i tot."

În ciuda intimității și a solidarității la care ar obliga acest labirint fără ieșire în care personajele se află chiar în *camera centrală*, singurătatea fiecăruia va ieși tot mai puternic în evidență. Agresivitatea lor operează la fel ca și cuțitul lui Iona din piesa lui Marin Sorescu. Din punct de vedere dramatic, piesa lui Jean-Paul Sartre este în întregime construită în vederea *acomodării* cu proba acestui labirint fără ieșire. În momentul în care personajele epuizează posibilitățile de contact între ele, un drum fără speranță abia începe. Acest infern fără flăcări și smoală în care Inès, Estelle și Garcin, grav vinovați, au intrat, în care mereu arde lumina (nu e nevoie de întuneric, el este în fiecare personaj) acest infern, deci, este guvernat de replica finală a lui GARCIN : „Ei, hai să continuăm !". De aici înainte totul *va fi repetare*.

Marin Sorescu, în *Iona* și *Paracliserul*, procedează exact invers. Piesele sale sînt construite în vederea ieșirii din labirint, sau a ajungerii în *Camera centrală*, *repetarea* actului specific fiecărui personaj fiind suportul desfășurării unor experiențe de cunoaștere cu caracter net diferit. Dacă la Sartre, a continua este semnul întemnițării pe vecie a unor conștiințe care nu mai sînt

Scanned with OKEN Scanner

inocente, la Marin Sorescu a continua reprezintă datoria, tragică în final, de a da sens unei lumi ostile individului sub raportul cunoașterii și, respectiv, al elanului adorator.

*
* *

Aparent, Fernando Arrabal, în *Labirintul,* propune același punct de pornire în ceea ce privește angajarea personajului în labirint („un labirint de pături ocupă aproape întreaga scenă"). Etienne și Bruno, prizonieri în labirint, sînt condamnați după ce, fără a li se fi precizat vina, au fost supuși unei proceduri juridice de o corectitudine formală. Ca și la Kafka, în *Procesul,* se desfășoară aici o întreagă urzeală care are un singur scop : paralizarea oricărei tentative individuale de evadare. Individul angajat într-un astfel de labirint, chiar încătușat — cum este Etienne —, nu-și poate oferi decît iluzia ruperii lanțurilor, iluzie la care personajele lui Sartre nu pot ajunge. Camera centrală a acestui labirint nu mai are însemnele unui confort modern iluzoriu ca la Sartre ci este un loc imund, „o cameră cu closete strîmte, întunecoase și murdare". Arrabal stabilește o primă corelație între loc și personaj căci Etienne își afirmă, încă de la început, poziția culpabilă : „Firește n-o să spun că sîntem îngeri, ar însemna să mint, dar o să-i fac să înțeleagă nedreptatea căreia i-am căzut victime". Labirintul sartrian nu mai oferă nici posibilitatea de disculpare, instanța imanentă rostind sentința înainte de intrarea personajelor pe scenă. La Arrabal, după ce se crede liber, rupîndu-și lanțurile, Etienne își mai oferă iluzia dreptății, a posibilității de a rosti adevărul.

Începutul actului de acuzare este asemănător sentinței la Sartre : „Culpabilitatea acuzatului este mai presus de orice îndoială". După condamnarea sa la moarte, Etienne rămîne singur pe scenă. În acel moment se aude, în depărtare, zgomotul tobelor. Personajul trăiește o ultimă iluzie : intrarea în labirint pentru a găsi ieșirea. După ce i s-a explicat principiul ordonator al

Scanned with OKEN Scanner

acestui labirint din care nimeni nu poate ieși, Etienne șovăie între moartea imediată și cea latentă.

În articolul consacrat piesei lui Arrabal (19), Roxana Eminescu remarcă diferența între sensul implicării în labirintul clasic („trecere a eroului într-o calitate superioară o dată cu rezolvarea enigmei") și cel al implicării într-un labirint modern („varianta barocă a țesăturii inextricabile, fără soluție"). În teatrul modern, labirintul nu mai înseamnă posibilitatea (oferită personajului) de regenerare spirituală, camera sa centrală, „demitizatoare", reprezentînd fidel regresiunea în obscuritatea spirituală a ființei umane.

*

* *

Aceste ilustrări ale multiplei interpretări oferite de angajarea personajului în labirint scot în evidență faptul că în teatrul contemporan tema și simbolistica labirintului nu mai sînt prospectate din punctul de vedere al unei șanse reale de supraviețuire spirituală acordată personajului. Dezvoltarea societății moderne a reliefat o mecanică a vieții spiritului care, după Sartre, Arrabal, Beckett, înlănțuie inevitabil individul într-un spațiu mic, sufocant, mereu același. De multe ori, schimbul laconic de replici din piesa lui Beckett dă senzația unor exerciții de respirație crispată a aceluiași aer precum în piesele expresioniștilor.

Apariția operelor dramatice ale lui Sartre (1944), Beckett (1952) și Arrabal (1956) marchează definitiv o structură a personajului de teatru în care scriitura dramatică se desparte total de primordiala schemă epică a teatrului tradițional, așezînd categoriile esențiale ale acestuia (conflict, personaj principal și secundar, monolog și dialog) într-o configurație nouă, plină de o anume poezie a tragicului existențial.

Dispuse într-o altfel de ordine, piesele de mai sus alcătuiesc un triptic ce denotă o constantă a gîndirii dramatice contemporane. Astfel Etienne, din *Labirintul* lui Arrabal, prizonier în labirint, este condamnat la moarte, sentința nefiind executată pe scenă cum nu este nici în

Scanned with OKEN Scanner

Cu ușile închise (Sartre) unde Etienne se numește Garcin, condamnat perpetuu la niște chinuri ale iadului care se numesc „ceilalți". Replica finală („Ei, hai să continuăm"), de o ironie tragică — pentru a continua trebuie să începi ceva —, consfințește un chin inutil, similar efortului la fel de inutil cu care debutează Estragon în *Așteptîndu-l pe Godot,* călător în neant, precum Vladimir, amîndoi sperînd în întîlnirea cu un nimeni care are totuși un nume — Godot. Aparenta libertate de mișcare a celor doi, eterni trubaduri ai neputinței de a scăpa, se dovedește lipsită de sens ca și ezitarea lui Etienne de a reintra în labirint, sau a lui Garcin de a ieși din camera închisă. În final, Vladimir și Estragon au un schimb de replici care epuizează semnificațiile mișcării ca într-o sculptură barocă : *„Vladimir :* O-ntindem ? *Estragon :* Hai *(nu se mișcă din loc)".* Imobilitatea aceasta, în care se contopesc și ezitarea lui Etienne și neputința lui Garcin, este semnul definitoriu al labirintului unde Minotaurul își așteaptă, cu siguranță, victima, o victimă asupra căreia au căzut sorții sacrificiului fără ca măcar ea să fie conștientă de acest lucru.

*
* *

În 1949 apărea prima ediție a volumului *El Aleph,* de Jorge Luis Borges. Există în acest volum o mică scriere intitulată *Cei doi regi și cele două labirinturi* (20) unde se povestește despre un rege peste insulele Babiloniei care a poruncit să i se construiască „un labirint atît de complicat și de subtil, încît nici cei mai curajoși bărbați să nu se aventureze pe coridoarele lui, iar dacă o vor face, totuși, să se piardă pentru totdeauna". Un rege arab, oaspete, este supus, pentru amuzament, la proba labirintului, pe care o trece găsind ieșirea, prin implorarea sprijinului divin. Revanșa regelui arab nu se lasă așteptată și, cucerind regatul Babiloniei, îl duce pe regele acestuia, în deșert, trei zile și trei nopți. „Îi spune : «În Babilonia ai vrut să mă pierzi într-un labirint de bronz cu scări, uși și ziduri ; acum, Atotputernicul a vrut să ți-l arăt pe al meu, care nu are nici scări pentru a le sui, nici

Scanned with OKEN Scanner

porți pentru a le forța, nici ziduri care să-ți oprească mersul, nici coridoare să-ți obosească pașii». După aceea i-a dezlegat legăturile și l-a părăsit în mijlocul deșertului, unde a murit de foame și de sete. Gloria să fie cu cel care nu moare".

Această scurtă proză a lui Borges surprinde cele două tipuri fundamentale de labirint, așa cum le putem identifica în dramaturgie. Primul reprezintă o construcție complicată, cu toate caracteristicile formale ale izolării, ale întemnițării. El corespunde labirintului așa cum a fost consacrat de mitologie : ca traseu încîlcit, tiranizînd prin normele de construcție, obligînd în permanență la decizie, la controlul asupra drumului. Modelul acestui labirint se poate regăsi în *Iona* și *Paracliserul* (M. Sorescu), în piesele lui Arrabal și Sartre, analizate mai sus.

Al doilea tip de labirint fără însemnele *complicatului*, ale construcției elaborate în vederea unei călătorii deprimante, corespunde lipsei de prejudecăți mitologice. Nu este un *anti*-labirint decît în măsura în care nu mai păstrează caracteristicile formale ale primului tip. Este un labirint în care libertatea deplină de mișcare, dezvoltarea liberă a simțului de orientare sînt anulate din cauza spațiului enorm care relativizează reperele și mărește enorm îndoiala, scepticismul. Acest tip de labirint, această pustietate, fapt foarte important, desființează progresiv cele două posibilități oferite de orice labirint : *a ajunge* undeva și *a ieși* undeva. Modelul acestui labirint, care a cunoscut o primă realizare dramaturgică europeană în *Așteptîndu-l pe Godot* de S. Beckett, este cel mai puțin profitabil din punct de vedere dramaturgic. Personajele care evoluează (e un fel de a spune „evoluează", căci evoluția este de fapt *o stare*), în acest labirint se mențin numai la nivelul *limbajului* și nu, cum este cazul personajelor din primul tip de labirint, și la nivelul *actului*. Într-un astfel de labirint vorbele pornesc prin spațiu pentru a ajunge nicăieri. În nisipul deșertului aurul strălucește mereu dar asta nu înseamnă nimic cîtă vreme nimeni nu rostește cuvîntul *aur*.

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

Drumul către perfecțiune. Odată intrate în labirint, fie întîmplător, fie voit, personajele lui Marin Sorescu, Iona și Paracliserul încep o mare călătorie, de o viață : drumul către perfecțiune, *iter perfectionis.*

Iona încearcă să iasă din burta chitului care l-a înghițit, Paracliserul vrea să ajungă sus, în înaltul catedralei gotice pentru a-l găsi pe dumnezeul absent din lăcașul credinței, iar Irina (din *Matca)* vrea să-și salveze pruncul *pe cale* de a veni pe lume, rezistînd vitregiei inundațiilor care au izolat-o de restul lumii. Iată trei personaje aflate într-un efort clar, asumat conștient, de a evita capcanele labirintului care se numesc singurătate și lipsă de sens.

Trilogia lui Marin Sorescu — meditație profundă asupra simbolisticii *drumului* — este gîndită într-un frumos spirit dialectic. La un moment dat, privind mai atent, această dialectică pare a deveni act didactic dezvăluind semnificații parabolice. De aici și *exemplaritatea* în construcția fiecărei piese. Marin Sorescu alege cît un singur personaj (în primele două piese), care se află într-o relație originală cu sine însuși : în aceste două piese personajul își vorbește în permanență sieși. Exemplare sînt aici tenacitatea personajelor și actul de recunoaștere din final care proiectează o lumină zguduitoare prin forța de comunicare a semnificației drumului străbătut de fiecare.

Marin Sorescu a optat, în teatru, pentru o formă de simplificare detectabilă încă în poezia sa — reducerea la esență. Și totuși, această opțiune nu conferă pieselor sale aerul unor abstracțiuni reci, intelectualiste. Drumul personajelor sale, dezbărat inteligent de tușe caracterologice, incompatibile cu esențializarea la care procedează dramaturgul, este lesne sesizabil în multe din meandrele sale ; ceea ce se numește în teatru „conflict", „intrigă" — categorii determinante pentru tipul dramaturgic comun de reflectare a realității — este, aici, conceput în alt spirit.

Scanned with OKEN Scanner

A construi o piesă de teatru care să reflecte realitatea poate fi o operație foarte ușoară, de multe ori cu rezultate de aceeași greutate ; dar poate fi, cînd se renunță la multe comodități de gîndire, o operație pe cît de dificilă pe atît de bogată în rezultate, care să determine publicul să gîndească piesa și nu să o urmărească numai. Elementul de șoc pe care îl aduce Marin Sorescu constă nu numai în ineditul situațiilor dramatice. Drumul către perfecțiune al personajelor sale nu este *dat*, în detalii bogate, expuse programatic. El *devine* drum al cunoașterii profunde, direct, esențial, tulburător prin simplitatea sa, aflat într-un perfect echilibru între *seriozitatea* riscului asumat și *ironia* ca formă a lucidității.

Drumul lui Iona este construit simetric. Primul tablou îl arată pe Iona afară, la fel ca și în al patrulea (și ultimul) tablou. În tablourile al doilea și al treilea, Iona se află în interiorul balenei (nu aceeași).

Primele constatări sînt ale naufragiatului. Intrat în alt spațiu, Iona își dă seama că a intrat și în alt timp. Reacțiile sînt normale, de verificare a reflexelor, deprinderilor. Argumentează : „Pot să merg (...). Pot să merg unde vreau. Fac ce vreau. Vorbesc.“ Primul asalt al fricii este contracarat de amintirea unei experiențe anterioare, de fapt reactualizarea mitului eroului înghițit de un monstru marin și ieșirea lui victorioasă după ce a spintecat pîntecele monstrului. Iona însă a auzit „numai partea asta, a-ntîia, care ne învață clar că poți fi înghițit de un pește“. Următorul moment important — găsirea cuțitului. O slabă posibilitate de a *continua* drumul s-a ivit și Iona, de aici înainte, va spinteca burți de balene pentru a căuta ieșirea. Lipsa unei călăuze în labirint determină această călătorie să devină o rătăcire. După ce iese la lumină Iona vrea să se întoarcă acasă. Simte, însă, că nu mai este același Iona, cel care fusese înghițit de o balenă. Dedublarea la nivel verbal — monologul dialogat de Iona permanent cu sine însuși — devine o dedublare a propriei ființe.

Reactualizarea scenei de început, cînd este înghițit, nu-l ajută deloc să se regăsească. „Dar cine era omul acela ? Ce gîndea ?“. Rătăcirea sa este evidentă. Lungul

Scanned with OKEN Scanner

drum din întunericul labirintului către lumina salvatoare relevă iluzoria ieșire : „Naiv ce sînt ! Poate am trecut de mult de locul unde eram la-nceput (...) trebuie să punem semne la fiecare pas, să știi unde să te oprești, în caz de ceva. Să nu tot mergi înainte". Din acest moment Iona încearcă suprema desprindere. Rătăcirea sa trebuie să devină o întoarcere, o revenire. Nostalgia pescarului Iona de la început este dureroasă. Scindarea ființei sale — rezultat direct, nefast, al drumului prin labirint — trebuie să se convertească într-o altă unitate, superioară prin înțelegerea propriului drum, a sensului propriei rătăciri.

Iona nu poate fi un nou Odiseu. Într-o lucrare remarcabilă prin claritatea și profunzimea gîndului, Gabriel Liiceanu (21) analizează suportul primei consacrări a *Nostos*-ului (a revenirii) în spiritualitatea elină :„*Odiseea* este epopeea întoarcerii pure, a *nostos*-ului ca *nostos*, a năzuinței constante de revenire la un statut pur și de regăsire a ordinii pierdute". Iona, ca și Paracliserul, nu încearcă regăsirea unei ordini pierdute. Accidentul simbolizînd începerea aventurii sale — intrarea în labirint — scoate în evidență numai precara stabilitate a unor elemente aflate în relații disarmonice. Rătăcirea înainte a lui Iona — încercare de „întoarcere la o stare a egalității cu sine" — este o tentativă apreciabilă a unui personaj de teatru modern de a depăși „conștiința nefericirii, a stării traumatizante, a dezordinii și ruperii de sine" printr-un gest de conciliere care nu suspendă consecințele lucidității ce l-a determinat. Astfel, sinuciderea lui Iona, ca gest, iese din sfera separării bipartite (Viață/Moarte) care i-ar fi dat sensul obișnuit de „a-și pune capăt zilelor" dacă drumul său prin labirint ar fi păstrat caracteristicile unui drum obișnuit, cu o țintă concretă. Ieșirea, pentru Iona, este un act pur de reamintire de sine ca „subiect al propriei sale libertăți și existențe", regăsind la acest capăt de drum „umanismul teoretic (...) ca singura sa rațiune de a fi" (G. Liiceanu).

Ultimele replici ale lui Iona, apelînd ironic la o vagă filiație biblică (profetul Iona), determină această reamintire : „Ce prooroc ai mai fost și tu ! Viitorul, am

Scanned with OKEN Scanner

văzut ce bine ți l-ai ghicit. Ia încearcă acum să-ți prezici trecutul. Să vedem dac-o nimerești măcar cu asta, proorocule ! Încearcă să-ți amintești totul". Acest suprem efort de concentrare este reușit în cele din urmă : „Cum mă numeam eu ? (Pauză) *(Iluminat deodată)* Iona — *(strigînd)* Ionaaa ! — Mi-am adus aminte : Iona. Eu sînt Iona". De acum *înapoi* totul este posibil, nimic din ceea ce a fost *înainte* nu mai există și Iona, pentru care viitorul este trecut, va porni la drum. „Și acum, dacă stau să mă gîndesc, tot eu am avut dreptate. Am pornit-o bine. Dar drumul, el a greșit-o. Trebuia s-o ia în partea cealaltă. — *(Strigă)* Iona, Ionaaa ! E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data asta, te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu noroc ? E greu să fii singur. — *(Scoate cuțitul)* — Gata, Iona ? *(Își spintecă burta)* Răzbim noi cumva la lumină".

Iluminarea lui Iona este actul care caracterizează pe vizionari, pe cei stăpîniți de o mare „iluzie optică". Ieșind din ultima balenă, pe țărm, Iona privește în zare, *ca într-o oglindă*. „Ce vezi ? — Orizontul — Ce e orizontul ăla ? — *(îngrozit)* — O burtă de pește... — Și după burta aia ce vine ? — Alt orizont — Ce e orizontul acela ?. — O burtă de pește uriaș. — Ia mai uită-te o dată *(Iona privește, apoi își acoperă ochii cu palmele)*. — Ce-ai văzut ? Nimic. — Ce-ai văzut ? — Nimic, decît un șir nesfîrșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lîngă altul — Închis între toate aceste geamuri !" Aici, Iona are revelația acelui cuvînt pe care îl va rosti după puțin timp : *invers*. Înainte este înapoi. Din înapoi tocmai ieșise. Evadarea din această simplă determinare spațială nu se poate face decît într-un singur sens — în spirit. Căutînd ieșirea prin cosmos, nereușind, el o va căuta în cosmosul propriei ființe. „Totul este invers". Strigătul lui Iona ne aduce în minte un personaj al lui Gracián din *El Criticón* care, într-o frază importantă pentru înțelegerea manierismului așa cum l-a analizat Gustav René Hocke, spune : „Lucrurile lumii trebuie privite, fără excepție, invers, de jur împrejur, pentru a putea fi văzute cum trebuie". Din perspectiva manierismului, dedublarea lui Iona — ca rezultat al unei neîncetate activități reflexive — oferă o ispititoare po-

Scanned with OKEN Scanner

sibilitate de interpretare. Gustav René Hocke consideră că este o descoperire a omului manierist faptul de a avea un alter ego, „dublul" manierist fiind rezultat al unei sciziuni a conștiinței. De aici, savantul german derivă o problemă esențială a literaturii europene moderne: „ambiguitatea de persoană, problema identității" (22).

Spuneam că Iona nu este Odiseu. Dacă lui Ulise „nu-i rămîne decît *să suporte* aventura, fals rătăcitor cu timpul și spiritul necuprinse laolaltă în faptul ei", Iona se pregătește neîncetat pentru reîntoarcere. Ieșind la lumină, Iona se vede în marea oglindă a orizontului, același izolat în burți de balene ce trebuiesc mereu spintecate. Noul Sisif se contemplă cu disperarea celui care ieșit la lumină își dă seama că se află tot în urmă, în întuneric. Primul rezultat al acestei autocontemplări este pierderea legăturii dintre lucruri și sensul lor (și numele lor), astfel instaurîndu-se, temporar, sentimentul absurdului despre care Albert Camus scria că „nu-i decît divorțul dintre om și viața sa, dintre actor și decorul său" (23). Efortul de recuperare a acestei legături marchează trecerea la o altă călătorie în alt labirint, „momentul în care spiritul revenit la sine a convertit la o lume a Ithacăi experiența peregrinărilor sale, a retras substanța lumii în sine și a transformat-o în substanță a gîndului". Acum Iona va da curs „rătăcirii *ireale* ca realitate și adevăr al spiritului însuși" (24).

Sinuciderea lui Iona echivalează cu șansa eliberării sale totale. De la revelația că „toate lucrurile sînt pești — trăim și noi cum putem înăuntru" pînă la acest act nu este decît o mică distanță și, astfel, Iona parvine la o nouă „naștere". Scenariul mitic pe care l-a construit Marin Sorescu în această piesă este prezent difuz în întreaga ei substanță astfel că finalul surprinde numai prin rapiditatea cu care Iona a *acces* la înțelegerea superioară a destinului său.

Ceea ce interesează acum este legătura subtilă realizată de dramaturgul nostru între labirint și „nașterea" lui Iona. Labirintul din *Iona* este foarte complex. Caracteristica lui dominantă, pînă în finalul piesei, este că parcursul sfîrșește, aparent, în centru. Deci, pînă aici,

Scanned with OKEN Scanner

labirintul este *centripet*. Se constată însă că centrul nu este închis, deci nu avem de-a face cu un deznodămînt dramatic așa cum l-a consacrat teatrul de orientare realistă tradițional. Iona, odată ajuns în centru, trebuie să folosească, pentru a ieși, o poartă unică : sinuciderea. Din acest moment și din acest centru începe un nou parcurs. Finalul piesei propune, astfel, al doilea labirint, de data aceasta *centrifug*, care va fi, de fapt, piesa *Paracliserul*.

Să analizăm gestul fundamental al lui Iona — spintecarea balenelor, înghițite una de alta, într-un sistem, pare-se, de cercuri concentrice. Iona este pescar și gestul acesta este unul de rutină. Labirintul lui Iona este un monument al rutinei. Viața sa, gîndurile sale încearcă să scape de o apăsătoare obișnuință, obișnuința de a face legături. „Tot felul de legături, între idei, fluturi, între lucruri și praf. Totul curge așa de repede și noi tot mai facem legături între subiect și predicat. Trebuie să dăm drumul vieții așa cum ne vine exact, să nu mai încercăm să facem legături care nu țin".

Sfîrșitul tabloului al treilea, unde se pregătește ieșirea lui Iona, este gîndit în vederea acreditării relației labirint-„naștere".

Spiritul lui Iona pleacă *în* el atunci cînd renunță să se gîndească la soția lui (deci înainte, în viitor) : „Acum, cu cît trec zilele, soția se întunecă parcă în minte și mama se luminează. (...) — Întoarcerea ! — Ce clar o văd ! Poate că tocmai în momentul acesta se gîndește și ea la mama ei (...) Eu cred că există în viața lumii o clipă cînd toți oamenii se gîndesc la mamele lor ! Chiar și morții. Fiica la mamă, mama la mamă, bunica la mamă... pînă cînd se ajunge la o singură mamă, una imensă și bună... — Ce liniște ar trebui să fie atunci pe lume ! — În momentul acela, dacă ar striga cineva după ajutor, cred că ar fi auzit pe întreg pămîntul". Pentru prima dată apare în piesă, ceva mai clar, dorul de oameni, aspirația spre solidaritate pe care Iona o va exprima el singur în final. Gîndul la mamă nu este un gînd duios, o amintire, ci implorarea unei alte șanse : „Mai naște-mă o dată ! — Prima viață nu prea mi-a ieșit

Scanned with OKEN Scanner

ea. Cui nu i se poate întîmpla să nu trăiască după pofta inimii ? Dar poate a doua oară... — Și dacă nu a doua oară, poate a treia oară. Și dacă nici a treia, poate a patra oară. Poate a zecea oară. Tu nu te speria numai din atîta și naște-mă mereu". Ruga lui Iona este anticiparea „nașterii" sale din final.

Marin Sorescu a epurat această nouă „naștere" a personajului său de orice conținut mistic. Altfel, decizia și curajul lui Iona n-ar mai fi susținut regăsirea, la sfîrșit, a „umanismului teoretic (...) ca singura sa rațiune de a fi", despre care scria Gabriel Liiceanu. Voința, tragică, a lui Iona, de a se „naște" este, în același timp, liberă. Iona nu s-a oprit unde se opresc, de regulă, multe personaje din teatru cînd își conștientizează eșecul. Ieșind la lumină, Iona se întreabă ce vede în zare. După răspuns piesa s-ar fi terminat prin rememorarea scenei inițiale care pare începutul unei povești „Un pescar sărac, pe malul mării...". Iona, însă, merge pînă la capăt, precum Oedip, pentru a afla adevărul propriei sale ființe. Proba labirintului este, de fapt, o formă a acelui *regressus ad uterum* despre care scrie Mircea Eliade în *Aspecte ale mitului* : „Ideea fundamentală este că pentru a avea acces la un mod superior de existență trebuie repetată gestația și nașterea, dar această repetiție se face ritual, simbolic : cu alte cuvinte, avem de-a face cu acțiuni orientate înspre valorile spiritului, iar nu comportări care sînt de domeniul activității psihofiziologice" (25). Prin această repetiție, care este o adevărată tehnică de a ieși din labirint cu o netă valoare orientativă dar și terapeutică, Iona încearcă abolirea unui timp trecut, timp în care s-au realizat toate „legăturile care nu țin". Spuneam că în replicile finale *memoria* joacă un rol esențial („Ne eliberăm de acțiunea timpului prin rememorare, prin *anamnesis*" — scrie Mircea Eliade). Scopul acestei provocări a memoriei nu înseamnă nici „redobîndirea promptă și directă a situației inițiale (fie haosul sau starea precosmogonică, fie momentul creației)", și nici „întoarcerea progresivă la origine, parcurgînd de-a-ndăratelea timpul" (26). Memoria are aici rolul de a provoca revelarea unui alt mod de a cunoaște tot ceea ce pînă atunci fusese cunoscut, în labirint, prin inter-

Scanned with OKEN Scanner

mediul repetiției. Fiecare evadare din balenă reprezintă un joc al „nașterii", pregătitor pentru „nașterea" ultimă. Acest joc preliminar are darul de a scoate în evidență, cu maximă claritate, *solitudinea* personajului. Marin Sorescu, cu o tulburătoare capacitate de a gîndi întregul prin părțile lui, anunță drumul Paracliserului care îl va căuta, în alt labirint, pe Iona, acest „dumnezeu care nu mai poate învia", căruia „i-au ieșit toate minunile, și venirea pe pămînt, și viața, pînă și moartea — dar odată ajuns aici, în mormînt, nu mai poate învia. Se dă cu capul de toți pereții, cheamă toate șiretlicurile minții și ale minunii, își face vînt în dumnezeire ca leul, la circ, în aureola lui de foc. Dar cade în mijlocul flăcărilor". Acesta nu este Iona cel care, la început, abia înghițit („de viu... sau de mort ?") voia să afle sfîrșitul poveștii „cu unul înghițit de un chit", dacă a mai ieșit ?, ci este Iona care vorbește la persoana întîi *plural* : „Că noi, oamenii, numai atîta vrem : un exemplu de înviere. Apoi ne vom duce liniștiți pe la casele noastre să murim bine, omenește, pe la casele noastre". Rătăcirea *înainte* a lui Iona trebuie să fie urmată, în gîndirea dialectică a lui Marin Sorescu, de o rătăcire *înapoi*, în spirit. Aceasta din urmă va fi piesa *Paracliserul* (27).

Apar explicabile cuvintele din urmă ale lui Iona, consfințind tragismul călătoriei lui prin labirint. „Și acum, dacă stau să mă gîndesc, tot eu am avut dreptate. *Am pornit-o bine. Dar drumul el a greșit-o. Trebuia să o ia în partea cealaltă*". (s.n.-M.P.)

„A porni-o bine" înseamnă a pleca mînat de un imbold fast. Dorința lui Iona de a ajunge echivalează cu progresul conștiinței sale. Este o dorință de cunoaștere pînă la capăt : acesta este un lucru bun, în ciuda consecințelor sale. Din nefericire, dorința *bună* a lui Iona a nimerit-o pe un drum prost, nu prost ales, căci, spuneam, intrarea sa în labirint este accidentală. Revelația *propriului* drum o are abia în final. Iona, pus în situația de a alege, nu mai pleacă *singur*, ci optează pentru *solidaritate*. Și atunci, Iona, „ultimul născut", pleacă împreună cu Iona, pescarul care se juca de-a pescuitul la începutul piesei. Astfel, la fel ca în spiritualitatea elină, revelația întoarcerii ca adevăr explică rătăcirea perso-

Scanned with OKEN Scanner

najului. „Rătăcirea — scrie Gabriel Liiceanu caracterizînd dominanta obsesiei nostologice a elinilor — este curba rea ce așteaptă să fie închisă și care în această închidere doar — care este o întoarcere la stare a egalității cu sine — dizolvă conștiința nefericită a stării traumatizante, a dezordinii și ruperii de sine“ (28). „Curba rea“ este, în cazul lui Iona, drumul greșit, iar revenirea la „o stare a egalității cu sine“ este semnificată de gestul final — sinuciderea.

Este remarcabil faptul că, pentru Iona, sinuciderea nu este o „problemă filozofică“, încărcată cu un conținut deprimant. Dimpotrivă, ea constituie semnul cert al unui „nou început“ și este investită cu încrederea caracteristică în justețea oricărui „nou început“. Iona pleacă pe noul drum, conștient de triumful logicii sale care nu s-a mai lăsat înșelată de jocul rutinier. Labirintul străbătut i-a dat lui Iona o *cheie potrivită :* voința de a alege liber solidaritatea cu sine.

Voind să meargă pînă la capăt, voind să iasă din acel „ceva“ în care a intrat cînd s-a născut, Iona încheie tragic călătoria sa prin labirint. Tragică nu e moartea sa ci eroarea : intrat în labirint în mod accidental, efortul de cunoaștere a propriei ființe și a drumului său determină o *singură* direcție de exercitare a voinței de a alege : actul prin care personajul suportă consecințele propriei sale acțiuni. În felul acesta, Marin Sorescu evită „anularea tragicului prin relativizarea limitei absolute“ și, totodată, transformarea piesei în dramă. În cazul lui Iona, „ambiguitatea victoriei și a înfrîngerii rezidă în situația că limita este implacabilă, în timp ce conștiința este ireductibilă“ (29).

Experiența de cunoaștere, în *Iona*, consacră un elan *individual* care întrunește un „consens al umanului“. În aceasta constă *exemplaritatea* demersului în labirint al lui Iona. Văzînd că orizontul este același lanț de burți de balene, Iona conștientizează și limita la care a ajuns. Aici trebuie relevat tragicul, „în întîlnirea unei ființe conștiente finite cu propria sa finitudine percepută ca limită“. (30). Labirintul rutinier străbătut de Iona generează acea „deschidere spre bine“ caracteristică unui „rău asumat prin înfruntarea conștientă a limitei“. Astfel, după

Scanned with OKEN Scanner

cum remarcă Gabriel Liiceanu, se creează „o nouă stare prin simpla stăruință“ (31).

„Deschiderea spre bine“ a tragediei lui Marin Sorescu s-a produs prin găsirea unei *chei* care deschide un drum spre înțelegerea tragicului. Singurătatea lui Iona, „închis între toate aceste geamuri“, a determinat o scindare a propriei conștiințe.

Vorbind cu sine, Iona *joacă* un dialog în care apar două personaje. Mai tîrziu, în scena cu cei doi pescari muți, *va juca* un dialog cu o întreagă „societate“. Totul e zadarnic, însă. Progresiv, Iona se apropie de răspunsul, singurul răspuns creat de situația în care se află. Și acest răspuns nu mai este unul ambiguu, ca al lui *Peintre Jonas* al lui Camus *solitaire/solidaire),* ci unul exact. „De data asta, te iau cu mine. (...). E greu să fii singur“. Cu această cheie Iona va încerca să *se* deschidă, deschizînd un nou drum. Solidaritatea este o șansă pe care nu o are nici unul din personajele pieselor lui Sartre, Arrabal sau Beckett, amintite mai devreme. Fructificarea acestei șanse rămîne în seama unui alt călător în labirint care o va lua în sus, între catedrală gotică, uitată de dumnezeu și de credincioși. Este Paracliserul.

*
* *

Cea de-a două tragedie a lui Marin Sorescu propune un alt personaj singur. Să recitim primele indicații privind decorul : „Ultima catedrală văzută de scenograf. Văzută din interior, cu un ochi atent la fuga stilului gotic. *Senzație de prea mult spațiu și prea puțin timp*“ (sublinierea ne aparține). Scurgerea timpului este simbolizată, ca în teatrul medieval, printr-o rozetă. „Pe rozetă : cele patru anotimpuri de Brueghel cel Bătrîn, care se vor vedea, din cînd în cînd, prin intermediul unui reflector“.

Senzația pe care o aveam în cazul lui Iona era de *prea puțin spațiu* („închis între toate aceste geamuri“, — „problema e dacă mai poți să ieși din ceva odată ce te-ai născut“), și *prea mult timp*. Dacă ar fi să repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentăm figurativ experiențele de cunoaștere ale celor două personaje am propune o axă orizontală pentru Iona și una verticală pentru Paracliserul. Dacă Iona era determinat să se rătăcească înainte, Paracliserul, la lumina lumînărilor, va fi absorbit de înaltul unui labirint gotic, cu zeci de firide și lespezi ce vor trebui afumate pînă sus de tot.

Motivația de început pe care o dă Paracliserul muncii sale de acum înainte — afumarea pereților albi ai catedralei uitate de credincioși — constă, după cum bine observa Eugen Simion (32), în „a întări, printr-o operație de accelerare a semnelor, istoria, vechimea edificiului". În același timp, însă, nu se poate trece cu vederea faptul că, prin aceasta, Paracliserul *ctitorește*, vrea să lase un semn al trecerii sale prin viață, al credinței sale, precum marii voievozi-ctitori. Astfel, o primă linie simbolică îl asociază pe Paracliser cu Meșterul Manole. Această asociere nu este epuizată de dramaturg pînă la ultimele consecințe, pînă la configurarea totală a „jertfei zidirii", așa cum a consacrat-o legenda. Mai tîrziu, în *Matca*, dezvoltarea armonioasă a motivului „jertfa zidirii" va ocupa un loc central, firesc, în cadrul geometriei piesei.

Afumînd pereții catedralei, Paracliserul năzuiește a găsi, sus, pe cel căruia credea că trebuie să îi închine efortul său suprem. Un joc cu lumînările — imaginează o pîrghie cu care aruncă lumînările în sus — sugerează imaginea unui cosmos în care o mare pîrghie este acționată de forțe obscure invers proporționale cu propria-i forță. Cineva trebuie să se afle acolo sus pentru că altfel munca sa ar fi ca un țipăt în gol — neauzit.

„Cine ești la capătul pîrghiei celei mari, cu o rază sub picior ? Și abia apeși pe ea cu pulsul tălpii de aer, și soarele sare într-un răsărit ritmic, pentru că brațul pîrghiei e lung cît vecia ? (...). *(Cu pîrghia, aruncă lumînări în sus).* — *(Solemn)* — Eu mă uit — și stelele răsar pe altă planetă. Eu vorbesc și tună și fulgeră pe altă planetă. Sînt slăbănog ca o furnică, dar forța mea crește înspăimîntător pe altă planetă. Și sînt Dumnezeu acolo — fără să știu". Avîntul extraordinar spre înalt, în ciuda încercării de minimalizare („Poftim ce-mi

Scanned with OKEN Scanner

trece prin cap !"), se dezvoltă vertiginos în gînduri de o mare poezie : „Eu aș vrea să înalț un imn pînzelor albe. Acestor formidabile pînze albe — pînă în care ne-a fost dat să gîndim. Pot fi de nori, pot fi de aer mai rar, pot fi de prăpastie absolută. Noi trebuie să ne împingem pînă acolo. Să ne-aruncăm cu soarta înainte. Pînă în pînzele albe..."

În final, implorînd apariția dumnezeului — prezența tutelară a edificiului său — Paracliserul, la lumina luminărilor, *se va vedea* pe sine ca demiurg al ctitoriei. Se relevă astfel tehnica anticipației pe care Marin Sorescu o pune în slujba potențării simbolurilor determinate de experiențele personajelor sale. Și în *Iona* personajul anticipează („Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, odată ce te-ai născut") — anticiparea însă se referă acum la noul drum al personajului. Paracliserul are viziunea, de la începutul piesei, a propriei regăsiri în final („Și sînt Dumnezeu acolo — fără să știu"). În înaltul catedralei *va ști* pe cine trebuia să caute și se *va vedea* — el, un umil paracliser care a durat o ctitorie, care *a pornit-o pe drumul cel bun,* drumul lui *a face,* numai că a pornit-o *prost,* de la început, cu intenția de a consacra ctitoria „celui cu un singur chip".

Deosebit de interesant pentru dialectica dramaturgică a lui Marin Sorescu este faptul că felul de a acționa practic în vederea cunoașterii, la Iona, se realizează în virtutea unei chemări irezistibile de a ieși din labirint la lumină, carcera balenei fiind, pe parcurs, substituită carcerei prejudecăților și unui fel închistat de a vedea lumea din care încearcă ieșirea, pe cînd Paracliserul, conștient, voluntar, direcționat de ascensiunea gotică, va fi, la fel de irezistibil ca Iona, ispitit *să dea sens* acestui înalt, să aprecieze calea ctitorită, prin atribuirea efortului său epuizant, dumnezeului — ca suprem corolar valoric al creației sale.

Paracliserul, în labirintul catedralei gotice, este și el conștient de tirania duratei, a solitudinii și a unui automatism lipsit, acum, de mister : „Facerea primului om — spune el — a fost semnul decăderii totale și absolute a cerului. Victime ale dorinței noastre de a ne naște — orbi, surzi, betegi, oricum, numai să ne naștem cîndva,

Scanned with OKEN Scanner

peste o mie, două de ani, oricînd, tîrîș-grăpiș". Constatarea — rod al observației asupra repetiției în experiența de cunoaștere — care pe Iona îl determina să-și găsească drumul bun, îl încurajează pe Paracliser să facă o mică minune : să ctitorească. Vieții sale îi este, astfel, dat un sens care, însă, nu poate fi extins asupra întregii lumi. De aici și solitudinea sa și dorința de a fi legat de ceva. Condiția de singur credincios care încearcă să suplinească generații întregi îl face să-și închipuie că ar putea fi un nou mîntuitor (așteptat de cine ?), pruncul de la Bethleem. Așa cum Iona joacă scena dialogului cu sine sau cu o comunitate (Pescarul I și IV), mută ca și Paznicul ce îi va dărîma schelăria cînd va fi sus, Paracliserul joacă o binecunoscută scenă biblică : „*(Privind pereții)* — A trebuit să fac și eu o mică minune. Minunile sînt primite sus, dacă sînt puse în slujba unei idei măreție. Te aștepți în orice moment să auzi scîncete de copil. Oricum, eu... dacă dau să scîncesc... Aș ! Mi s-au anchilozat organele, scîncetele se articulează, devin vorbire păcătoasă..." Paracliserul simte că este făcut dintr-o „serie de păcate, uitate, iertate, capitale, care intră în rezonanță de cîte ori răsare luna". Pare că întîlnim cunoscuta idee de destin care la personajul din tragedia greacă era izvorît dintr-o aceeași serie de păcate intrate în rezonanță și declanșînd acțiunea implacabilă a Moirei (33). Drumul Paracliserului, ascensiunea sa, este Golgota sa, plină de îndoieli și chinuri : „Oricum am ajuns foarte departe, cel mai departe... O mai fi ceva ? Arborii cresc, le dau mugurii, le pică frunzele și se întreabă : O mai fi ceva ? Oamenii iubesc, stau de vorbă și mor. O mai fi ceva ? Oricum, am ajuns la altar... Nu trebuie să ne descurajăm numai dintr-atîta. Lumînarea trebuie ținută mai departe, ca și cînd totul ar fi în ordine".

Ctitorind ascetic în căutarea dumnezeului cu un singur chip, Paracliserul, bătrîn acum, crede că a terminat lucrarea și așteaptă ca El să i se înfățișeze. Viziunea de la început se împlinește : „Iar tu nu te vezi... în afară de mine. Căci nu mai e nimeni mai sus decît mine. Iar eu plutesc, Doamne, pe nori, ca tine. — *(Revelație)* Și nu mai pot să cad, ca și tine. Lumea e de-a dreapta și

Scanned with OKEN Scanner

de-a stînga mea. Iar eu sînt în mijloc... *(Înțelegînd)* Atunci... — *(Strigă)* Eu ! — *(Plîngînd)* Atunci... Îmi pare rău și de mine. *(Pauză)* — Și mucul ăsta de lumînare... Să văd dacă mai e bun de ceva... — *(Își aprinde veșmintele)* O să-l las să ardă... pînă la capăt... Așa, de sufletul meu...“

Similitudinile în construcția fiecărei tragedii sînt mai pregnante în scenele finale. Și Iona și Paracliserul, la capătul drumului lor prin labirint se văd, se recunosc, datorită luminii. Recunoscîndu-se, Paracliserul realizează absurdul vieții sale sacrificate și încearcă să-i dea un sens. Astfel, personajul lui Marin Sorescu epuizează o ultimă posibilitate de a da sens vieții, pentru a înlătura absurdul ca singura legătură între om și lume. Jertfa sa este singurul fapt care poate asigura durabilitatea ctitoriei. În acest fel, Paracliserul constituie premisa unei alte ctitorii, de altă esență, aceea a Irinei (din *Matca),* al cărui dumnezeu „e pe drum“, vine, nemailăsîndu-se căutat ascetic de un om care a luat-o pe un drum bun, să ctitorească, dar a pornit-o prost, cu gîndul de a-l afla pe dumnezeul absent din catedrală.

*
* *

Dacă Iona se rătăcea în iluzoria profunzime a labirintului său, Paracliserul crede a avea o călăuză oarecum sigură. Ideea de divinitate capătă consistență numai în măsura în care personajul vrea, ca și psalmistul arghezian, să capete o dovadă tangibilă.

Comparația a fost exprimată de Eugen Simion. Paracliserul, spune criticul, „ca psalmistul arghezian, vrea un semn, iar semnul divinității întîrzie să apară“. Tulburarea frenetică a personajului arghezian se desfășoară într-o tensiune dramatică remarcabilă, cu (rare) momente de acalmie, fie ea împăcare sau ignorare (abjurare). Traiectul arghezian este, deci, mai tumultuos decît al personajului sorescian. Aici avem de-a face cu o insinuare progresivă a ideii de divinitate în urma unei activități prelungite — afumarea pereților albi ai catedralei.

Scanned with OKEN Scanner

Actul de cunoaștere la care aspiră Paracliserul este, în fapt, prilejuit de nevoia de certitudine camuflată de această mască de *homo religiosus* pe care o adoptă personajul în deplin acord cu... meseria și locul în care se află. Simulatul dialog final cu Dumnezeu evidențiază această nevoie :

„— Ce mai faci, Doamne ? Ce-ți mai fac icoanele ? Că tu ai un milion de icoane vechi, pictate frumos de meșteri iscusiți, care te arată într-un milion de chipuri. Ba un munte, ba o apă, ba o pîine. Și eu am venit să te văd într-un singur fel. Și am luat-o de jos în sus".

Evoluția Paracliserului este un exemplu al acelui proces în care, observă Mircea Eliade, „ființa supremă pare să-și fi pierdut *actualitatea religioasă ;* ea lipsește din cult, iar miturile arată că s-a retras departe de oameni, că a devenit un *deus otiosus" (34).* Ajuns sus, cu ultima lumînare aprinsă în mînă, Paracliserul, fără să fi căpătat „semnul", recunoaște în identitatea de fapt (ctitorirea), identitatea de drept, de ființă (Demiurgul). La aceeași recunoaștere ajunsese, odată, și psalmistul arghezian cînd, domolit, își vorbea sieși : „Tu faci ce face Dumnezeu, fără să știi. Domnul e în tine o fărîmă, o mărgică, o mireasmă" (35). Gîndirea Paracliserului e capabilă de previziuni decisive pe care Iona nu le exprimă decît în final. Paracliserul se revelă ca un *homo actans* care îl exclude total pe *homo religiosus :* „Eu mă uit — și stelele răsar pe altă planetă. Eu vorbesc, și tună și fulgeră pe altă planetă. Sînt slăbănog ca o furnică, dar forța mea crește înspăimîntător pe altă planetă. Și sînt Dumnezeu acolo — fără să știu".

Mecanismul evolutiv al personajului este dezvăluit de dramaturg și cu acest prilej. După cuvintele de mai sus, Paracliserul dă frîu liber acelei tendințe de minimalizare (reducție) a sacrului cu care sîntem obișnuiți din poezia lui Marin Sorescu („Poftim ce-mi trece prin cap", spune personajul, pentru ca imediat, să se avînte înălțînd — cum am văzut — „un imn pînzelor albe"). Regăsim aici acea puternică încredere în reușita încercării exprimată de Iona la sfîrșitul drumului său („Răzbim noi cumva la lumină"). Și, iarăși, acest avînt este urmat de resemnare : „Și după aceea cădem jos, frînți

Scanned with OKEN Scanner

și învinși pe fundul corăbiei noastre, să tragem la galere. Pe fundul coșciugului să tragem la galere". Avînt și domolire, încredere și resemnare — acestea sînt dominantele de comportament ale Paracliserului care le reunește, în final, într-o dezamăgire uriașă, comparabilă iarăși cu aceea a personajului arghezian : „Doamne // Mi-am pus roți la tălpi și la umeri aripi / Și-n aripi și-n roți foc am pus / Și zbor acum repede ca raza, mai sus ca șoimii și aproape de stele / (...) Am crezut că înmulțesc timpul și-l întind ; / Că viața mea mai bogată va fi — / Iar timpul în jurul meu s-a scurtat" (36).

*

* *

Urmărind corespondența tot mai semnificativă între similitudinile exterioare și cele mai profunde, pare evidentă ideea de sistem dramaturgic care îl acaparează pe Marin Sorescu.

Construcția pieselor sale — tragedii cu un singur personaj — impune trei elemente, fire călăuzitoare în geometria dramaturgică ; „fabula" piesei, drumul („căutarea spirituală") și recunoașterea. Întregul sistem dramaturgic al lui Marin Sorescu este controlabil și se susține prin prezența constantă a acestor elemente. Fiecare piesă a sistemului poate fi considerată, cum observa N. Manolescu (37), ca „o metaforă compactă a existenței, ca un raport dintre om și lume, în care însă lumea nu poate fi închipuită în afara omului". Amplitudinea acestui raport, suportat de o propensiune meditativă care vine din poezia autorului, devine lesne interpretabilă din mai multe puncte de vedere. Caracterul plurivalent, întrucît este vorba de o justă situare a omului în raport cu lumea, este esențial în cazul drumului prin labirint în culturile vechi. Marin Sorescu nu construiește labirinturi cu conștiința inițierii personajelor (inițierea presupunînd misterul, enigma în slujba căreia se află cîțiva aleși) ci cu conștiința curajului pe care trebuie să și-l asume ființa umană în fața unei aparent deconcertante proliferări a semnelor, percepțiilor, judecă-

Scanned with OKEN Scanner

ților. Personajele de pînă acum ale lui Marin Sorescu intră într-un interesant joc de reducere a *indeterminării* care pare să stăpînească destinul lor în raport cu lumea, indeterminarea lumii cedînd, pas cu pas, în fața forței și curajului personajelor. Fiecare eșec indică un drum greșit, o fundătură în labirint dar, în același timp, luminează un alt drum, o altă posibilitate, o altă speranță. Luciditatea personajelor este suverană în deciziile pe care le iau în final. Efortul de gîndire la care s-au supus Iona și Paracliserul de-a lungul drumului lor este epuizant, personajele, cum se spune, „se dau de ceasul morții" și, într-adevăr, în ceasul morții lor, dezamăgirea, umbrită de regret, nu face decît să sublinieze eternitatea unei încercări de cunoaștere a rostului lumii și al omului în chiar momentul conștientizării acestei încercări.

Devine, astfel, sesizabil faptul că, spre deosebire de *Iona*, unde raportul între personaj și lume apare la un nivel caracterizat de „rigorile unei cauzalități exterioare", în *Paracliserul*, drama se desfășoară în „lumea interioară a spiritului". Observația, aparținînd lui Eugen Simion (38), poate fi completată întrucît nu se poate eluda o anume interiorizare și în cazul lui Iona. Efortul său de a ieși din labirint, în afară, deci, capătă însă accente intens reflexive, de interiorizare, abia spre final, în timp ce Paracliserul, în plin efort de a ajunge sus, în camera centrală a labirintului gotic este, ca structură, mult mai înclinat spre cumpănirea propriului efort.

*
* *

Cu cele două piese de teatru analizate pînă acum, Marin Sorescu inițiază o structură dramatică identică. Iona și Paracliserul sînt personaje născute dintr-o adîncă poezie a comunicabilului. Comentariile pe care le fac sînt de natura marilor neliniști generatoare de speranță. Adevărate cruciade ale spiritului, călătoriile lor în labirint comportă tragismul încercărilor hotărîtoare în linia omenescului. Sensul adevărat al acestor încercări stă în refuz. Acaparați de un mecanism implacabil pînă la manifestarea plenară a lucidității, Iona și Paracliserul

Scanned with OKEN Scanner

refuză să continue. Caracterul paradoxal — dar cu atît mai plin de miez — al finalurilor stă în bipolara înfățișare într-un singur act a *pozitivului* — găsirea unei chei pentru ieșirea din labirint — și a *negativului* — refuzul, negarea sensului acelui mecanism al greșelii care este labirintul.

Procesul de cunoaștere în care sînt absorbite cele două personaje este în deplină concordanță cu ideea de labirint. Labirintul reprezintă prilejul unei singure experiențe individuale. Existența unei a doua, concomitent, ar implica „societatea" și, cu ea, convenții, reguli, mimetism, dezvoltarea unor trăsături ale vieții psihice, spirituale, care pot deforma. Lipsa însemnelor dramatice „clasice" — acte, scene, personaje — și preferința acordată „tablourilor" alături de eludarea „conflictului" provoacă uneori aprecieri în contradicție cu felul în care a înțeles Marin Sorescu teatrul (și cum l-a realizat). Nu e un fenomen grav. Trist e altceva : acreditarea teatrului său, din *Iona* și *Paracliserul,* ca valoare în sine, tinde să se atenueze în lipsa unei confruntări reale cu scena. Validarea spectaculară a unui sistem dramaturgic numai prin *Matca* lipsește publicul de imaginea completă a unei experiențe valoroase a teatrului românesc.

Prin cele două tragedii, Marin Sorescu tinde spre puritatea conflictului tragic, o puritate în aceeași măsură poetică și dramatică (termeni ce intră într-o suprapunere exemplară aici). Nu este mai puțin evident faptul că un personaj singur pe scenă trimite cu gîndul la un alt gen de puritate : starea de început a teatrului. Surprinzător, poate, este un alt aspect : așa cum ditirambul elin a fost matca tragediei dar și a *comos*-ului, tot astfel, în teatrul lui Marin Sorescu, cele două manifestări ludice sînt inseparabile.

Scăpînd, abia la sfîrșit, de capcanele perpetue ale labirintului, Iona și Paracliserul au revelația — am numit-o *recunoaștere* — a unui nou mod de a cunoaște. Acel strigăt al lui Iona — „Totul e invers" — și recunoașterea propriei identități („Eu sînt Iona"), pe de o parte și, pe de altă parte, dezamăgirea Paracliserului exprimată în forma silogistică a recunoașterii, de tip aristotelic (39), „Lumea e de-a dreapta și de-a stînga mea,

Scanned with OKEN Scanner

iar eu sînt la mijloc...“ — reprezintă sfîrșitul posibil al captivității în labirint. Chei pentru ieșirea din labirint.

Labirintul — model al perfecției geometrice dar și mecanism absorbant, declanșat de o eroare inițială —, reprezintă un drum spre perfecțiune pe care personajele lui Marin Sorescu nu ezită să-l străbată. De la *Iona* la *Paracliserul* și, vom vedea imediat, la Irina din *Matca,* raportul om-lume este văzut de dramaturg în trei aspecte esențiale, clare.

Iona și Paracliserul demonstrează, fiecare în felul său, că o reprezentare adecvată, credibilă, a sferei umane, nu este de conceput în afara „lumii“. Claustrarea, în cazul lui Iona, alături de tirania duratei care se manifestă permanent, are ca rezultat o continuă verificare a pozițiilor sale în labirint. Iona este conștient că experiența sa de cunoaștere, de *dinafară,* nu este decît un sistem îngust de repetiții care deturnează spiritul de la adevărata sa menire. Ieșind la lumină, adevărul pare să i se înfățișeze altfel : lumea iluzorie a burților de chit (elemente ale acelui sistem deformant de repetiții și îngustime) este o probă, o *încercare* labirintică.

Năzuința sa spre cunoașterea autentică urmează un traiect rectiliniu care s-ar putea continua la nesfîrșit. Dacă piesa se sfîrșea o dată cu ieșirea pescarului pe țărm unde, în zare, se văd, din nou, burți de balene, ideea imposibilității unei cunoașteri autentice s-ar fi instaurat deplin, concomitent cu transformarea lui Iona într-un personaj de dramă, unul din multele eșecuri ilustrative pentru o demonstrație, dar neprofitabile. În situația aceasta Iona ar fi fost din aceeași clasă cu personajul lui Arrabal din *Labirintul.* Întoarcerea lui Iona este semnul speranței. Încercarea va fi continuată, acum, de la alt nivel de cunoaștere. În momentul în care pescarul ghinionist are revelația propriului *eu* ca realitatea individuală, lupta sa de reducere a indeterminării lumii, nevoia de certitudine și de solidaritate cu soarta sa îi oferă accesul într-o sferă superioară a spiritului.

Pentru Paracliser nevoia de certitudine, de sens, îmbracă haina credinței. Dialogul cu sine este marcat mai puțin de solitudine. În timp ce Iona se zbate pentru a scăpa și a se *regăsi,* Paracliserul face, construiește, du-

Scanned with OKEN Scanner

rează o ctitorie care, fiind de fum, este la fel de iluzorie ca burțile de chit pe care le vede Iona ieșind pe țărm. Astfel *Paracliserul* apare ca o tragedie a inadvertenței între ascetismul personajului și scopul în slujba căruia este pus acesta. Într-o primă interpretare simbolică îl asociasem pe Paracliser cu Meșterul Manole. Numai finalul piesei va da consistență acestei asocieri ; abia atunci personajul, implorînd manifestarea divinității căreia îi dedicase opera sa, va accepta, silogistic, cum spuneam, să vadă altfel, „să pornească" altfel. Sacrificîndu-se pentru a definitiva lucrarea sa de o viață, Paracliserul, acum Manole (40), va lumina, prin ultimul muc de lumînare, o „ctitorie" de altă esență : pruncul Irinei — personajul central din *Matca*.

Astfel, Paracliserul, în urma unui examen lucid, deschide drumul spre învingerea altei „achiziții" a timpurilor moderne : absurdul. În finalul piesei, ajuns sus, personajul vrea să capete semnul acelui Dumnezeu pentru care afumase catedrala părăsită. Crede că, după ce a încercat să suplinească credința unei întregi comunități numai prin propria credință, are dreptul să capete acest semn. Dacă, la fel ca în *Iona*, piesa s-ar sfîrși o dată cu această recunoaștere (silogistică) a propriei identități în locul celei dorite (a divinității), Paracliserul ar fi fost și el una din multele victime ale încrederii nejustificate într-o realitate individuală (divinitatea), niciodată manifestată direct dar pentru care există determinații ce se prind în ceva general. Cu alte cuvinte, și anume cu acelea ale lui Constantin Noica, Paracliserul este unul din bolnavii de *todetită* (41).

Întoarcerea la matcă

Matca — ultima piesă a trilogiei *Setea muntelui de sare* — reprezintă cheia de boltă a întregului sistem dramaturgic conceput de Marin Sorescu. Personajul principal, Irina, femeia însărcinată, nu mai rătăcește în labirint. Aflată în locul principal al labirintului, „camera

Scanned with OKEN Scanner

centrală", Irina îi aduce pe Iona și Paracliser *acasă*, singurul loc dătător de certitudine și împlinire.

Ca și personajele de dinainte, Irina, o tînără învățătoare, se află *înăuntru*, așteptînd să nască într-o casă asaltată de ape, cu bătrînul ei tată stînd să moară în camera alăturată. Construcția piesei este mai elaborată, monologul alternînd cu dialogul (Irina—Moșul, Irina—Momîile, Irina—Vocea), întreaga atmosferă fiind mai încărcată de elemente ale unui fel specific românesc de a situa omul în raport cu lumea.

Nemaivoind să dea bătaie de cap criticilor, Marin Sorescu, în textul din caietul-program al spectacolului cu *Matca* de la Teatrul Mic, explică pe îndelete : „Pornind de foarte departe, în timp și spațiu, am simțit nevoia să cobor lucrurile mai pe pămînt. Irina e singura care stă cu picioarele pe pămînt (...). Unul plutea în derivă și nu mai dădea de capăt, altul o lua zănatec în sus și nu mai dădea de capăt. Iată însă că cineva dă de capăt. Îmi trebuia un personaj singur care să învingă singurătatea și absurdul. Acest personaj nu putea fi decît o femeie. O femeie însărcinată. Adică : echilibru, tradiție, continuitate. Sfîrșit și început. Matca". Mai tîrziu, într-o intervenție la o dezbatere, Marin Sorescu revine cu alte comentarii : „La început a avut o funcție mare metafora, conceptul filosofic. Acum, nerenunțînd la aceste instrumente, le-am adăugat mai multă viață, extrasă fie din concretul istoric, fie din universul mitologic și folcloric românesc. Mai multă viață, ba chiar un pic de haos, din care se nasc toate" (42).

Noul personaj propus de Marin Sorescu ilustrează perfect ideea de continuitate, de permanență la care Iona și Paracliserul n-au ajuns. Sacrificiul lor nu este unul rodnic, fiind guvernat de o întreagă lume a iluziei. Irina nu mai cade victimă iluziei, monstrului din labirint. „Ctitoria" ei, pruncul pe cale de-a ieși în lume, este o certitudine. Dialogul cu Moșul gătit pentru moarte, în coșciugul său, poartă semnul unei credințe evidente în viitor. Ideea continuității este prefigurată încă din primul tablou cînd, venind spre casă, prin ploaie, descoperă un stejar cu o scorbură în care se poate adăposti : „(... *Studiind scorbura).* Din acest copac... tocmai a zburat

Scanned with OKEN Scanner

un sicriu. A zburat la timp... lăsînd un loc mai bun... pentru preaplinul vieții". Răzbat, în cuvintele ei și ale Moșului, vocea lui Iona și a Paracliserului : „Ce intens am trăit înainte de a mă naște. *(Cam enervată)* : Stai cuminte... unde te bagi ? Ce te tot foiești ? Că parcă te răsucești în burta mea... *Moșul :* Te pomenești că nici nu m-am născut... că bine zici ! Atunci aș mai avea o șansă, nu ?"

Întreg tabloul al doilea este susținut de dialogul Irina—Moșul, purtat într-o atmosferă tensionată, serios-ilară, în concordanță deplină cu cele două fapte de pe scenă : faptul vieții și faptul morții. Reușita extraordinară a acestui tablou stă în inteligența și intuiția cu care dramaturgul construiește un plan comun, realizat pe baza multor elemente de folclor românesc. Iona și Paracliserul se instalau, uneori, în aceeași ilaritate dar nesiguranța drumului lor determina apariția unui contrast puternic între aceste pasaje și rest. Și Irina și Moșul își cunosc perfect drumul, de aici și siguranța că totul trebuie să se desfășoare firesc. Și totuși, Irina trebuie să lupte pentru ca acest firesc să se realizeze în condițiile nefirescului — inundațiile. Valentin Silvestru, comentînd acest aspect, observă că : „În aliajul foarte personal de patetic, macabru și comic, infuz în materia dramatică, înclinațiile spre nihilism sînt autopersiflate, dezolarea, ca sentiment, e reprimată cu o ricanare, groaza e amendată cu o zeflemea, rămînînd pură și integrală numai anxietatea personajelor în raport cu putința de a-și îndeplini *misiunea* statornicită chiar de natură" (43).

Sfîrșitul tabloului 2, consacrînd simultaneitatea nașterii și a morții, pare a fi un final dorit de Iona. „Mamă (...) mi s-a întîmplat o mare nenorocire. — *(Rugător, exaltat).* Mai naște-mă o dată ! (...) — Ne scapă mereu cîte ceva în viață, de aceea trebuie să ne naștem mereu". Actul I, prin tabloul 3, proiectează o lumină egală peste cele două evenimente consumate pe scenă. Apariția celor trei Momîi are darul de a „carnavaliza" spectacolul vieții și morții — vezi confundarea nou-născutului cu mortul. O relativizare a serios-ilarului se așterne treptat asupra sfîrșitului de act. Chemate la priveghi, cele trei arătări menesc mortului și glumesc a priveghi în jurul prun-

Scanned with OKEN Scanner

culul. Irina, mereu lucidă, apreciază corect situația : „*(nedumerită)* Ce-ndrugați acolo ? *(Tăcere)* Ăștia confundă nașterea cu moartea (...) În loc să spună măscări, cum se obișnuiește la noi la priveghi, (...) se dau drept ursitoare. *(Rîde scuturată de fiori)* Dar parcă ursitoarele ar spune ceva mai... elevat ?! Orice-ar zice... tot măscări, fiind vorba de soarta omului". Prin instaurarea acestei atmosfere carnavalești ieșirea personajului din labirint nu mai e pusă sub semnul relativului. Fixînd, cum spune M. Bahtin, cînd analizează imaginile popular-festive ale culturii populare, „tocmai momentul devenirii și creșterii, al metamorfozei neîncheiate, al morții-înnoirii", apariția Momîilor conferă o tensiune și mai ridicată confruntării între viață și moarte : „Una peste alta viața e frumoasă".

Începutul actului II (tabloul 4) susține nota de încredere în triumful noului (nașterea). De la primele cuvinte (văzînd că apele au cuprins bine casa și i-au luat acoperișul) : „Situația nu e disperată", pînă la ultimele : „Tu zi mulțumesc să trăim... Trăim ? Sigur că da ; uită-te-n jur... cum colcăie viața... Trăim bine... de bine de rău, trăim bine...", Irina se simte cuprinsă de acea certitudine care sfarmă aparențele potrivnice. „Ctitoria" ei, pruncul, este cu atît mai durabilă cu cît s-a plămădit în luptă și nu, ca în *Paracliserul*, în himerele gîndului. Am numi tabloul acesta „lecția", căci Irina îi spune copilului ei cîte ceva despre soarta omului, despre naștere și moarte, despre potop, bun augur de inocență și nou început. Acest tablou, cel mai mic din piesă, are darul de a insufla întregii construcții dramatice acea substanță care face ca verosimilul, la periferia căruia se situau celelalte două personaje, să intre aici în drepturi depline. O mamă în exercitarea datoriei sale opune forței distrugătoare a apelor acea neclintită înțelegere a rosturilor universului. Este momentul în care, ca să folosim termenii lui Marin Sorescu, piesa este adusă pe pămînt, pe acel pămînt de care se rătăciseră Iona și Paracliserul. Un sens al vieții, al ființei, durabil, etern, prinde viață în acest labirint acvatic care amenință neîncetat cu dispariția, cu ***neființa***.

Scanned with OKEN Scanner

După stabilirea unui prim contact, cvasi-ireal în termenii săi (apariția Momîilor), cu exteriorul, iată, acum, în tabloul 5, un al doilea contact : dialogul cu Titu Poantă, cel care, refugiat în copac, își ține încă în brațe logodnica moartă (imagine amintind, cum remarcă Eugen Simion, un celebru tablou chagallian, *În jurul ei).*

Dialogul are rolul de a pune și mai hotărît în evidență faptul că *nefirescul* (inundațiile) primejduiește afirmarea plenară a *firescului,* căsătoria celor doi, pe de o parte, și, pe de alta, că *a fi în lume* este un mod periculos, mortal, de a fi. Avem, acum, prima senzație puternică a caracterului mortal al angajării personajului în ieșirea din labirintul acvatic. Și, tot în acest moment, confirmarea, încă o dată, a ideii de continuitate. Astfel se pot interpreta cuvintele Irinei adresate nevăzutei logodnice moarte a lui Titu Poantă : „Ce te-a apucat să te legi de un om — pentru toată viața... tocmai într-un moment de ăsta... de grea cumpănă ?... *(Pauză)* Pe de altă parte, bine ați făcut... Că, dacă ai sta să-ți tot alegi momentul... n-ai mai face nimic în viață. Uite, eu am născut tocmai cînd se rupea stăvilarul... *(Rîde, apoi speriată)* Și cînd murea taica. Niciodată n-o să putem rupe viața de moarte..." După moartea *bună* a tatălui ei, Moșul, această apariție a lui Titu Poantă are ca efect, pe lîngă senzația dureroasă a primejdiei, și alinarea adusă de oameni (copilul, Titu Poantă) : „Uite, acum nu-mi mai e frică de moarte... Că sîntem mai mulți...". În aceste condiții se poate gîndi la consacrarea *firescului,* oferindu-se, cu soțul ei, plecat acum să înfrunte apele, să fie nași logodnicilor. Confuzia care se produce este dublă : Irina află abia acum de moartea fetei, iar Titu Poantă crede că și copilul Irinei este mort : „*Vocea :* (...) Ieri încă am mai fi putut să ne găsim și-un naș, să fie totul în ordine... ieri, cînd trăia... *Irina (speriată) :* Cine... să mai... *Vocea :* Ea, mireasa... adică... *Irina (înțelegînd) :* A... Doamne ! (...) *Vocea :* N-ai o lumînare ? *Irina :* Am avut... pînă mai adineaurea, au tot plutit pe-aici prin jurul coșciugului... *Vocea :* Dar ziceai că... trăiește... *(speriat)* Sau ți-ai pierdut și dumneata mințile..." Nota serios-ilară, pe care o revelasem mai devreme, intră acum într-o zonă sumbră, acest fals „porumbel de pe Ararat,

Scanned with OKEN Scanner

care i-a adus cîndva vestirea lui Noe, cel din arcă — și care aici e un cuc cu chip de om, tînărul cu logodnica moartă în brațe (...) cîntînd din copac, în nebunia deznădejdii ca un cuc" (44), macină dureros rezistența nervoasă a Irinei.

Dialogul cu Titu Poantă, aflat undeva în afara scenei, deci dialogul cu *Vocea,* început sub auspicii atît de favorabile speranței, se termină într-o atmosferă deprimantă ; monologul final (tabloul 6) fiind, din chiar începutul său, o concluzie nu numai a piesei *Matca,* dar și a întregii trilogii. Chiar replica de debut a tabloului dă un aer rememorativ : „*Irina :* Să vedem cum mai stăm..." Recapitularea nu aduce nimic îmbucurător. Apele cresc mereu producîndu-i Irinei o senzație ce o identifică vizibil cu Ana meșterului Manole din legendă ! „Parcă m-ar zidi cineva... începînd de la tălpi... într-un zid mare... Ce fel de zid, Doamne... ce fel de zid ? Mai bine rămîneam la dig, mă zideau acolo... dar vezi, le-a fost milă de copil... și de-aia s-a dărîmat zidul... Eu sînt vinovată, că n-am stat... De ce le-a fost milă ? Nu trebuia să le fie milă, nu trebuie să te scumpești la sacrificii. Le faci pînă la capăt... și cu seninătate". Acea tehnică a anticipării, despre care am vorbit și în cazul primelor două piese, lucrează și aici admirabil : sacrificiul refuzat Irinei, la dig, pe bună dreptate, nu-și are *rostul, acolo,* el își va avea rostul *aici,* în casa cuprinsă de ape.

Astfel începe să se contureze ideea că sacrificiul lui Iona și al Paracliserului consfințesc un eșec pe cînd cel al Irinei are sens, în chiar momentul în care apele îi trec peste cap. În final, mîinile ei, ridicînd pruncul deasupra apelor, indică net modificarea de concepție a drumului prin labirint pe care autorul, credincios *formulei deconspirative* din poezie, o parodiază și aici : *Irina :* Niciodată, la teatru, n-am putut suferi situațiile limită. Pui un personaj în fața pericolului iminent și, după aia, te ții scai de catastrofă. O umfli, o pompezi, mă rog (...). Bine spunea cineva că astfel de situații limită nu există decît în niște capete absurde. Viața e mult mai complexă... Uite, bunăoară aici... *(speriată de apă)* Uf ! Apa se dezvoltă în mod absurd... Dar eu nu mă aflu într-o situație limită... asta e toată deosebirea... care e esen-

Scanned with OKEN Scanner

țială...“ Într-adevăr, nici nu se putea o mai clară explicație ! Puțin mai tîrziu, părăsind intenția didactică — Irina e învățătoare, să nu uităm — distanțarea față de predecesorii ei în materie de călătorie prin labirint este, din nou, reliefată printr-o replică profund soresciană : „*Irina (grav)* : Înainte de a-mi ajunge apa la piept... să-i mai dau o dată să sugă... În sfîrșit o idee bună. *Filozofezi, filozofezi și uiți să-i dai țîță copilului...*“ (s.n. — MP) Revenirea pe pămînt este, astfel, definitivă. Ceva esențial se desfășoară firesc, pentru ca viața să intre în matca ei firească.

Bineînțeles, ultima piesă a trilogiei trebuia să cuprindă în sfîrșit personajul — idee totalizatoare care să arunce asupra întregului o lumină egală, puternică. Iona, cel care pornește bine dar greșește drumul prin labirintul iluziilor, Paracliserul — cel care găsește drumul bun dar o pornește prost —, au fost treptele necesare pe care, pășind, Irina își înalță copilul deasupra apelor. Ea, *matca*, este singura care nu se mai poate speria. Adversitatea lumii nu mai este monstruoasă, moartea nu mai este *în van* căci „ctitoria“ ei — copilul — îi dă siguranța de nezdruncinat că totul continuă firesc.

O altă cheie pentru ieșirea din labirint se află în mîini bune. În ultimele ei cuvinte, Irina pare că îi evocă pe Paracliser și pe Iona. Își aduce aminte mai întîi de ce i-a spus odată bărbatul ei cînd era însărcinată : „Așa cum stai dreaptă, cu brațele moi pe pîntecul plin, pari o veche soție de voievod ținîndu-și ctitoria (...). Curios cum mi-am adus aminte de asta tocmai acum cînd îmi vine apa la buze. Parcă aș fi iar cu burta la gură... *(senină)* E burta cea mare a mării... Eu mi-am făcut datoria... *(zîmbind)* Balena a făcut totul. S-a simțit pînă la sfîrșit răspunzătoare de soarta celui pe care Dumnezeu i-l sădise în pîntec... l-a depus teafăr pe uscat... *(jale)* Uscatul era un coșciug...“. Coșciugul acesta, „tronul“ moșului, este „o arcă a bunei speranțe“ care poartă copilul Irinei.

Trilogia lui Marin Sorescu, bine articulată dramaturgic, reprezintă tendința, în dramaturgia noastră, de reconsiderare a mijloacelor și posibilităților teatrului în direcția unei comunicări directe, esențializate, a unor

Scanned with OKEN Scanner

probleme de cunoaștere. Însetat de marile probleme, Marin Sorescu le reprezintă dramatic într-o formă adecvată — un personaj, un monolog dialogat cu sine. Raportul *om-lume*, instaurat în acest sistem dramaturgic, este realizat sub forma labirintică a drumului cunoașterii.

Iona și *Paracliserul* reprezentau personaje singure, uneori apărînd cîteva siluete mute (Pescarii, Paznicul). În *Matca*, o secvență mai lungă (tabloul 2 și, parțial, 3) este dialogată. Cum s-a observat, însă, tendința este de a separa replicile, dialogul transformîndu-se, pe alocuri, în monoloage paralele. Ceea ce vrem să subliniem, la rîndul nostru, este că, și în aceste momente, paralelismul nu este decît o modalitate de-a sublinia suferința în naștere și în moarte. Este evident că Irina și Moșul nu fac niciodată abstracție unul de celălalt. La fel de interesant este că în *Iona* și *Paracliserul* sînt simulate dialoguri (Iona cu pescarii, Paracliserul cu Paznicul, cu Dumnezeu). Tendința dialogată este, însă, întotdeauna implicată.

Un alt aspect al diferenței între primele două piese și ultima stă în „desenarea" labirintului. Conceput ca un traseu simbolic complex, înșelător, labirintul reprezintă pentru personajele lui Marin Sorescu ceea ce reprezenta pentru cei care intrau în el, în culturile vechi : o probă, o încercare primejdioasă, mortală. Plecînd de aici, labirintul va fi, pentru Iona și Paracliserul, drumul parcurs de conștiință și luciditate în edificarea raportului între om și lume. Și la nivel formal acest drum este reprezentat de dramaturg sub forma unui labirint. În *Iona* el este alcătuit din balenele ce s-au înghițit una pe alta, la *nesfîrșit*, parcă, iar în *Paracliserul* este catedrala gotică, înaltă, plină de firide și ocnițe, cu sfinții zugrăviți pe pereții goi de orice semn al credinței. Călătoriile lor poartă, astfel, toate însemnele drumului prin labirint care, pe măsură ce este parcurs, devine drum al cunoașterii, drum spre perfecțiune. Labirintul, în *Matca*, nu mai presupune parcurgerea unui drum. El este deja depășit. Personajul se află acum la *ieșirea* din labirint, el fiind în posesia unei certitudini ce nu-l mai poate face să se rătăcească. Principiul *didactic* al trilogiei a deter-

Scanned with OKEN Scanner

minat reprezentarea, aproape statică pînă înspre final, a ieșirii din labirint.

Astfel, Iona și Paracliserul, prin Irina, printr-o *nouă naștere*, au revenit la matcă. Au revenit, să zicem, la normal.

Spuneam, la început, că tragediile lui Marin Sorescu au un caracter exemplar, paradigmatic. Efortul dramaturgului român este comparabil, de pildă, cu cel al lui Miguel de Unamuno din *Trei nuvele exemplare*. În *Prologul* nuvelelor, Unamuno afirmă voința sa de a numi „exemplare aceste *romane*, fiindcă le dau drept exemplu — chiar așa — exemplu de viață și realitate" (45). Personajele, spune Unamuno, *agoniștii* romanelor sale, „sînt reale", teribil de reale, plămădiți „din realitatea cea mai intimă, din cea pe care și-o dau ei înșiși — și nu din cea pe care le-ar da-o cititorii — adică realitatea care înseamnă pur și simplu a vrea să nu fii". Unamuno refuză personajele extrase dintr-o realitate exterioară, „manechine împodobite" care „se mișcă trase de sfori, avînd în piept un fonograf care repetă frazele adunate de pe străzi, de prin piețe și cafenele și puse în mapă...". Astfel de personaje nu își dezvăluie sufletul. Concepe-rea agoniștilor — tragici sau comici — este un proces complicat. „Stîrnește-i dacă poți, spune Unamuno, și, mai presus de orice, iubește-i și așteaptă ca într-o zi — poate niciodată — să-și scoată la lumină și să-și dezgolească sufletul sufletului lor, ceea ce vor ei să fie, într-un strigăt, într-un gest, într-o frază — și atunci ia acel moment, păstrează-l înăuntrul tău și lasă-l să se dezvolte acolo ca un germen, în personajul adevărat, în cel care este cu adevărat real".

Exemplul pe care îl dă dramaturgul român sînt trei personaje, trei *agoniști*, al căror strigăt final dezvăluie „omul din om", „sufletul sufletului lor" — expresia liberă a voinței lor de a fi *ei înșiși*. Dorința lui Sorescu a fost de a-i prezenta fără podoabe, simplu, cu tot ceea ce este esențial în ei — căutarea spirituală și lupta pentru a ieși din labirintul iluziilor.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Martin ESSLIN — *The Theater of the Absurd*, Faber and Faber, London, 1961.

2. George STEINER — *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, London, 1961.

3. Gabriel LIICEANU — *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Ed. Univers, 1975.

4. Georg LUKÁCS — *Romanul istoric*, Ed. Minerva, București, 1978, vol. I, p. 185.

5. D. R. POPESCU — *Acești îngeri triști*, Ed. Eminescu, București, 1976, p. 6.

6. Paul EVERAC — *Trei piese-eseu*, Ed. Cartea Românească, București, 1973, p. 238—239.

7. V. MÎNDRA — *Jocul situațiilor dramatice*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 42.

8. Pierre LARTHOMAS — *Le langage dramatique*, Armand Colin, Paris, 1972, p. 127.

9. Valentin SILVESTRU — *Clio și Melpomena*, Ed. Eminescu, București, 1977, p. 105.

10. Marian POPA — *Călătoriile epocii romantice*, Ed. Univers, București, 1972, p. 447.

11. Edgar PAPU — *Fețele lui Ianus*, Ed. Univers, București, 1970, p. 138.

12. Ion IANOȘI — *Alegerea lui Iona*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 92.

13. Mircea ELIADE — *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, București, 1978, p. 132—133.

14. *idem*, p. 83.

15. Lucian BLAGA — *Spațiul mioritic*, E.L.U., București, 1969.

16. Eugen SIMION — *Teatrul lui Marin Sorescu* (I), în *Luceafărul*, 26.I.1975.

17. Mircea ELIADE — *op. cit.*, p. 131—132.

18. Paolo SANTARCANGELI — *op. cit.*, vol. 2, p. 32.

19. Roxana EMINESCU — *Însemnări pentru un spectacol Arrabal*, în *Secolul XX*, nr. 5—6, 1978, p. 90—91.

20. Jorge Luis BORGES — *Moartea și busola*, Ed. Univers, București, 1972, p. 307.

21. Gabriel LIICEANU — *op. cit.*, p. 162—168 ; 165.

Scanned with OKEN Scanner

22. Gustav René HOCKE — *Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 271—273.

23. Albert CAMUS — *Mitul lui Sisif*, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 10.

24. Gabriel LIICEANU — *op. cit.*, p. 164—165.

25. Mircea ELIADE — *op. cit.*, p. 77.

26. *idem*, p. 84.

27. Cîteva din interpretările noastre referitoare la *Iona* și *Paracliserul*, prin critica miturilor întreprinsă de Eliade, sînt asemănătoare cu unele „ipoteze" ale lui Marco Cugno. Acestea au apărut în eseul „Ipotesi sul teatro di Marin Sorescu", din volumul *Giona* (edizione a cura dell'Amministrazione provinciale di Napoli — Assessorato ai problemi della gioventú, 1980) care mi-a parvenit cu o întîrziere de cîțiva ani. Criticul italian raportează, prin ideea sacrificiului în accepție eliadescă, *Iona* la *Paracliserul* (p. 31—32). În cazul lui Iona remarcă „il simbolismo dei rituali iniziatici che implicano un *regressus ad uterum* e quindi una nuova nascita" (p. 35).

28. Gabriel LIICEANU — *op. cit.*, p. 163.

29. *idem*, p. 39.

30. *idem*, p. 37.

31. *idem*, p. 38.

32. Eugen SIMION — *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. Cartea Românească, București, ed. a 2-a, 1979, p. 310.

33. Într-un mic manual „pe înțelesul tuturor" — *Tragedia greacă sau starea de destin* — dintr-un uitat volum de eseuri al lui Marin Sorescu (*Starea de destin*, Ed. Junimea, Iași, 1976), autorul inventariază, într-un mod original, elementele esențiale ale universului tragic așa cum antichitatea le-a păstrat în tragedii. În „capitolul VIII" al „manualului" întîlnim următoarele propoziții despre „fiorul tragic" : „Fiorul tragic pe care îl descoperă cei vechi e că știu să insufle decesului un *sens tragic*. Acesta provine nu din actul în sine, ci din faptul că sînt dinamitate niște *valori*, care, murind, nu încetează de a fi ruinate, ci mor continuu. Această continuitate a morții după moarte e înfricoșătoare, după cum viața în viață a eroilor e sublimă" (p. 24—25). Recunoaștem aici ceva din gîndirea care a prezidat la „nașterea" lui Iona și a Paracliserului. Să nu uităm că și D. R. Popescu, într-o suită de eseuri răspîndite în presă, parte apărute în volumul *Virgule*, continuate apoi în cadrul unei rubrici, „Teatru și mit", în revista *Teatrul*, abordează pro-

Scanned with OKEN Scanner

blemele universului tragic și mitologic de pe o poziție la fel de „neacademică").

34. Mircea ELIADE — *op. cit.*, p. 90.

35. Tudor ARGHEZI — *Scrieri*, vol. 6, E.L.U., București, 1964, p. 176.

36. *idem*, p. 182.

37. Nicolae MANOLESCU — *Un teatru al speranței*, în *România literară*, 14.I.1975.

38. Eugen SIMION — *op. cit.*, p. 311.

39. ARISTOTEL — *Poetica*, Ed. Științifică, București, 1957, p. 53.

40. Ion TALOȘ — *Meșterul Manole*, Ed. Minerva, București, 1973, p. 111—116.

41. Constantin NOICA — *Spiritul românesc în cumpătul vremii. Șase maladii ale spiritului contemporan*, Ed. Univers, București, 1978, p. 26.

42. Marin SORESCU — *Mărturisiri teatrale de bunăvoie*, în *România literară*, 16.II.1978.

43—44. Valentin SILVESTRU — *Matca*, în *România literară*, 31.X.1974. Într-una din cele mai reprezentative cărți postbelice ale criticii de teatru de la noi, *Ora 19,30*, Valentin Silvestru propune, în capitolul dedicat lui Marin Sorescu, un concept care să „fixeze" aportul dramaturgic al scriitorului — *Conceptul Sorescu* — și un termen, *tragedie ontologică*, prin care este caracterizată modalitatea tragică specifică autorului.

45. Miguel de UNAMUNO — *Trei nuvele exemplare și un prolog*, E.L.U., București, 1968, p. 19 ș.u.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

LABIRINTUL CA ÎNCERCARE A PERSONAJULUI

Despre ideea de labirint

Lumea dramaturgiei lui Dumitru Radu Popescu, de o mare diversitate, complexă, guvernată de o dezordine formală uneori descumpănitoare, se află într-o relație clară și precisă cu cea a romanului său ca și dramaturgia lui Marin Sorescu cu cea a poeziei. La Marin Sorescu, teatrul iese din poezie prin cîteva personaje în stare să transmită o aceeași patetică înălțime a gîndirii și simțirii omenești pe care versurile, mai mult sau mai puțin coerent, o instituiau în cadrul imaginarului.

Trecerea spre teatru nu reprezintă pentru Dumitru Radu Popescu, cum nu reprezintă nici pentru Marin Sorescu, o „frecventare" a altui gen, un experiment de creație. Prozatorul Dumitru Radu Popescu se întîlnește cu dramaturgul Dumitru Radu Popescu în același gînd, afirmat puternic în fiecare operă, al deplinei încrederi în umanitate, în forța sa morală de a merge pe drumul curajului de a fi om, singurul drum posibil pe care se poate ieși din labirint. De aceea, crede dramaturgul, „tirania" lui Shakespeare asupra evoluției ulterioare a teatrului nu este de tip limitativ, ci are, mai degrabă, o valoare indicatoare, prospectivă. Shakespeare „n-a *închis teatrul*, epuizînd o singură formă și o singură cale. Lecția lui este că toate căile sînt bune dacă spun adevărul". (1).

A spune adevărul nu reprezintă pentru Dumitru Radu Popescu a rosti „cuvinte mari" care, emise de cutare personaj, să rămînă undeva, suspendate, în spațiul dintre acesta și spectatorul din primul rînd. Sintagma aceasta

Scanned with OKEN Scanner

semnifică modul dramaturgic de a fi al creatorului și al personajelor sale. Ca nicăieri, poate, în teatrul românesc contemporan, piesa de teatru nu există ca act al unei ardente căutări a adevărului ființei umane așa cum se prezintă la Dumitru Radu Popescu. Personajele teatrului său, problemele teatrului său, nu sînt simple categorii operaționale care să faciliteze edificarea unei piese de teatru. Aparent, fie în comedie, fie în tragedie, condiția preliminară sau ultimă a personajului este de a spune adevărul. În plan strict dramaturgic vorbind, adevărul revelat de un sclav isteț din comediile lui Plaut, de exemplu, nu se constituie în același fel cu un adevăr revelat de Timon al lui Shakespeare. Și aici nu este vorba numai de nivelul jos, concret, ilar, presupus de domeniul comicului și nici de cel opus — înalt, abstract-poetic, serios — presupus de domeniul tragicului. Este vorba de calitatea concepției personajului de teatru. Concepția shakespeariană, prin excelență sintetizatoare, poate determina coexistența în același plan dramaturgic a celor două nivele despre care vorbeam înainte. Categoria „nebunilor filosofi", la Shakespeare și după el, reprezintă, astfel, calitatea superioară, iscată de necesitatea situării la înălțime într-un nivel predominant jos, concret-ilar al unuia și aceluiași personaj.

Drumul parcurs de personajele lui Dumitru Radu Popescu pentru a *spune adevărul,* consacră o mare idee dramaturgică în teatrul românesc contemporan. (2). Acest drum al curajului ne este cunoscut din proza sa, din marile romane începînd cu *F* și continuînd cu *Vînătoarea regală.* Considerînd experiența romanescă a dramaturgului, apare mai clar efortul său de a face lumină acolo unde întunericul provoacă nu simple spaime în ființă, ci chiar abateri mortale în labirint. Dacă personajele lui Marin Sorescu, în labirint, se luptă exemplar și eșuează consacrînd perspectiva unei victorii a spiritului, personajele lui Dumitru Radu Popescu străbat un drum mai sinuos în care curajul și lașitatea se înfruntă deschis. Monstrul, simbol a tot ceea ce nu este adevăr, cel care își așteaptă impasibil victimele în labirint, în camera sa centrală, se află acum ascuns *în personaje* și lupta care se duce are ca sens iluminarea acestui simbol al întu-

Scanned with OKEN Scanner

nericului existențial și, în consecință, desființarea lui. E aceeași luptă pe care o remarcam în cazul personajelor din piesa lui Sartre, *Cu ușile închise*, unde, însă, singura perspectivă, expusă în final, este multiplicarea la nesfîrșit. „Prestigiul monstrului" constă aici (folosind remarca unui critic francez) în „la promesse des proliférations dans le multiple et l'image même de l'invivable". (3).

Personajelor lui Dumitru Radu Popescu nu le mai este proprie exemplaritatea venită din organizarea didactică a unui sistem dramaturgic. Poezia pieselor sale nu este rezultatul esențializării conflictelor ci al construcției lor elaborate prin organizarea limbajului dramatic în funcție de scopul ultim al poziției pe care o susțin personajele. Aflate în labirint, spațiu al întunericului care este necunoașterea adevărului, aceste personaje simt permanent presiunea exercitată de labirint, atracția monstrului din camera centrală iar reacția lor va fi aproape întotdeauna identificabilă cu însănătoșirea, intrarea într-o convalescență de durată după o „boală" care s-ar putea numi simbolic „labirintită", adică „inflamarea urechii interne". (4).

Efectul acestei „boli" este — fapt caracteristic pentru toate lucrările dramatice valoroase — criza, pînă la un anumit moment, de identitate a personajului. În majoritatea pieselor lui Dumitru Radu Popescu vom observa înflorirea unei obsedante dorințe de cunoaștere a propriului trecut, a rădăcinilor ființei, pentru o mai adevărată situare a acesteia în prezent. Expresia acestei dorințe, dezvoltată plenar atît în romane, cît și în teatru, este *ideea labirintului*. Dumitru Radu Popescu notează într-un text din *Virgule* cîteva elemente pe care le considerăm importante pentru evoluția analizei noastre : „Mă obsedează demult — scrie D. R. Popescu — ideea labirintului ca spațiu al lipsei de rațiune unde monstrul înghite flămînd vieți și oameni, nenumărate vieți și nenumărați oameni. Întortocheatele sale căi erau o prejudecată, la umbra întunericului totul era posibil. A fost nevoie de o idee, de o dragoste, de un fir de ață ca acest imperiu al nopții să cadă, a fost nevoie de cunoaștere, de rațiune, de o sfîntă lege a firului de ață, ca monstrul

Scanned with OKEN Scanner

să fie răpus. Libertatea vine dintr-o idee, întunericul a fost învins de o idee. Și fiindcă ideile se adună în cărți, văd întunericul labirintului spulberat de lumina unei cărți". (5).

*
* *

Dacă în teatrul lui Marin Sorescu regăsim lesne figura spirituală a poetului, sclipiri ironice și tenta parodică susținînd configurarea dramaticului sau tragicului, la Dumitru Radu Popescu, odată cu primele reușite în teatru, se poate remarca trecerea, uneori anevoioasă, de la epic spre dramatic. În literatura română nu este frecvent cazul artistului care pornește, aproape în același timp, în două direcții diferite, ca modalitate artistică a reflectării realității în opera de artă, și dă pregnanță epicului și dramaticului în viziuni originale, bazate pe o tehnică sesizabilă în caracteristicile ei esențiale. Detalierea unui asemenea fenomen ajută, cred, la elucidarea unor aspecte mai rar abordate în critică și în reflecțiile teoretice asupra delimitării epicului de dramatic și configurării elementului uman în opera romanescă și în dramaturgie.

S-a observat, în legătură cu romanele și dramaturgia lui D. R. Popescu, abundența detaliului de viață concretă, complexitatea unui ansamblu uman văzut în multiplele sale manifestări de viață. Un adînc proces istoric de prefacere a destinului unui întreg popor, cum a fost începutul revoluției socialiste la noi, a determinat apariția unor mutații inedite de ordin politic, social, etic, comportamental etc. Conștientizarea acestora a reclamat, pe lîngă timp, și o schimbare de optică în ceea ce privește relațiile interumane. Era firesc să se ivească o serie de malformații sufletești. O schimbare în cursul istoriei nu se produce fără adversități și rezistențe de tot felul. Tabloul vieții într-un astfel de moment de tranziție dar și în perioada imediat următoare este deosebit de pestriț sub raportul manifestărilor umane deși legitatea obiectivă a istoriei se manifestă tot mai copleșitor. (6). De la

Scanned with OKEN Scanner

nivelul acestei legități faptul vieții și al morții se acoperă în straturi succesive cu semnificații de origini diverse. De la viața cotidiană la viața spiritului, o largă panoramă a umanității în mișcare se desfășoară într-un neîncetat proces al intersectării sau comuniunii destinelor individuale. Reluarea acestei mișcări, a acestei panorame, este impulsul primar, determinant, sesizabil în opera romanescă sau dramaturgică. În spiritul esteticii lui Lukàcs, putem afirma că, în cazul romanului și dramei lui D. R. Popescu, ambiția reflectării totalitare a vieții înseși, în complexitatea ei, este copleșitoare, esențială. La D. R. Popescu labirintul devine *o figură* a acestei complexități. El este și figurarea geometrică a luptei între viață și moarte, ca element tragic al opțiunii. Dacă în roman totalitatea extensivă este țelul artistului, în dramă „configurarea totală a procesului vieții" este supusă unui proces de concentrare „în jurul unui centru ferm, în jurul conflictului dramatic". (7).

Construirea structurilor dramatice este întreprinsă nu fără o reconsiderare a misiunii teatrului, marcarea insistentă a elementului moral fiind semnul unei înnoiri evidente în ceea ce privește *personajul* și *situațiile dramatice*. Labirintul la D. R. Popescu nu mai este *format*, ca la Marin Sorescu, ci inerent structurii de adîncime a personajelor. Odată cu D. R. Popescu, în teatrul românesc de azi este depășită evoluția plană, clară, expozitivă a personajului, sfîrșitul nemaifiind deznodarea tradițională a unor traiectorii intersectate. Dramaturgul este preocupat, de la început, de revelarea naturii imuabile a adevărului în condițiile unei geografii schimbate a realului. Este, astfel, evitată capcana reflectării numai a aspectului exterior al unei realități metamorfozabile, lucru care, luat singur, în teatru, nu produce elemente de valoare, nu mișcă în esență conștiințele. Notațiile despre teatru ale dramaturgului pierd imediat aerul de declarație cînd sînt confruntate cu piesele sale căci D. R. Popescu pune în acord cele două manifestări. Să reținem, pentru moment, una din convingerile dramaturgului : „Eu cred că adevărul din piesele noastre este adevărul din realitatea noastră. Trebuie doar să descoperi acest

Scanned with OKEN Scanner

adevăr în realitate, să-l descoperi real și adevărat în operă". (8).

Evoluția personajelor sale se înscrie, în mare măsură, în această direcție — descoperirea adevărului, care nu se face fără momente de lașitate, compromis sau chiar crimă. De aici o acută nevoie de *autentic* din care cauză unele piese pornesc greoi, se desprind încet din epic, structura epică fiind solicitată intens pentru acea bogăție de detalii, de concretețe care asigură greutatea forțelor aflate în conflict. Dar nu numai atît. Acumularea epică este teritoriul favorabil construcției dramaturgice a labirintului în care personajele sale caută adevărul. Lecția „învățată" odată cu scrierea romanelor dobîndește o nouă calitate cînd este aplicată în teatru. Ceea ce a surprins și continuă să surprindă în spectacole cu piese ale lui D. R. Popescu este indicele ridicat al valorii configurării dramatice a oamenilor. Aceștia au un contur dramatic foarte viu care depinde — cum scrie Georg Lukács, referindu-se la „Specificul configurării oamenilor în epică și dramă" — „nu numai de forța creatoare de oameni a unui scriitor, luată în sine, ci — și chiar în primul rînd — de cît îi este dat acestuia, sub aspectul subiectiv și obiectiv, să descopere în realitate caractere și conflicte care să corespundă cerințelor interioare ale formei". (9) Personajele lui D. R. Popescu nu plutesc pe marea realității dar nici nu sînt *embleme* ale acesteia. Ele au acea densitate a substanței epice care determină o configurare foarte precisă, în plan dramatic, a situațiilor dramatice și a personajelor (ca în roman). Personajul nu mai este *memorabil*, ca în romanul balzacian, ci este mijlocul prin care dramaturgul descoperă adevărul „real și adevărat" în operă. Excentricitățile diverselor personaje din *F*, *Vînătoarea regală* și altele sînt reminiscențele acestui caracter de memorabil pe care D. R. Popescu le cultivă și în teatru pentru a realiza, alături de alte procedee, dimensiunea unică a labirintului, a lumii proprii personajelor. Și nu întîmplător rațiunea unică a acestei lumi este dragostea pentru adevărul din oameni. Nu altfel consideră Octavian Paler, într-una din „mitologiile subiective", *Labirintul*, cînd scrie : „Dar vine întotdeauna un moment cînd orice labirint ne obosește și singura care

Scanned with OKEN Scanner

strălucește înaintea noastră este dragostea. Pe scurt, trebuie să alegem între a iubi și a rătăci. Și cine ar îndrăzni să mizeze tot ce are pe lipsa de dragoste".

La D. R. Popescu lupta împotriva măștilor, cu simbolistica lor înșelătoare, este preludiul unei lumi noi, al unor simboluri noi, compatibile cu adevărul. Dacă în roman Tică Dunărințu încerca, prin reconstituirea cronologică, să găsească în trecut acel adevăr esențial pentru el și se izbea de o întreagă *poveste* (romanul fiind, de fapt, povestea unor *povestiri* stratificate înșelător și laborios), în care evoluția verbală a povestitorului — prin dezvoltarea ei barocă (i.e. „iregulară") — dispersează chiar imaginea personajului și, odată cu el, a adevărului său, în teatru, D. R. Popescu procedează la o minuțioasă reconstituire a imaginii autentice a personajelor care, în dialog, față în față, alternînd planurile temporale, se apropie de centrul labirintului unde monstrul, „simbolul întunericului", este minciuna. Demascările succesive, comparabile cu gestul repetat al lui Iona, din piesa lui Sorescu, de sfîșiere a burților balenelor, sînt lungul drum pe care merg personajele, un drum conștientizat foarte tîrziu, uneori ireparabil de tîrziu.

Maieutica folosită pe scena teatrului lui D. R. Popescu s-a desprins de retorica anacronică a teatrului tradițional. Dramaturgul, într-un interviu (*Luceafărul*, 3.XI.1979), dă o definiție plauzibilă personajelor sale din roman (valabilă și pentru teatru) cînd le asemuiește unor „particule de lumină ce străbat distanța de la sursă pînă la obiectul cercetat". „Și uneori — spune scriitorul în continuare — acești fotoni dau cu capul de zid și nu de puține ori sfîrșesc la zid. Dar important este drumul parcurs. Căutarea. Căutarea, adică trezirea luminii".

Dramaturgul nu mai cultivă *auditiv* publicul. Dorința sa este de a-i „semnala", de a-i trimite „semnale" — piesele sale — favorizînd *denotarea* și nu simpla *notare* dramaturgică. De aici efectul considerabil al acestui mod dramaturgic novator asupra publicului, solicitat mult mai mult în latura dinamică a spiritului decît în cea conservatoare, inertă. Și tot de aici, înțelegerea unei datorii fundamentale a teatrului contemporan — aceea de a nu crea publicului habitudini neproductive de receptare.

Scanned with OKEN Scanner

Impactul operei de artă — piesa de teatru — revelă, în cazul lui D. R. Popescu, importante aspecte ale formei estetice și conținutului în relația lor cu activitatea receptorului (publicul cititor sau spectator), relație privită de Georg Lukács ca esența „cosmicității operei de artă". (10).

Pentru D. R. Popescu ceea ce este esențial este și evident în același timp : proba labirintului la care își supune personajele consacră posibilitatea descoperirii adevărului la capătul unui drum chinuitor dar eliberator de falsele certitudini ale minciunii.

*
* *

Ideea labirintului este mai puțin acreditată în teatrul decît în proza lui D. R. Popescu. În romane, desfășurarea amplă a povestirilor inseriate unele în altele, imaginea naratorului debusolat, parcă, de proliferarea neîncetată a punctelor de reper, iluzorii în fapt, trimit mai explicit la mitologia labirintului și a Minotaurului. Într-o monografie consacrată operei lui D. R. Popescu, Mirela Roznoveanu acordă imaginii labirintului un rol privilegiat în proză față de teatru, labirintul fiind văzut nu ca motiv cultural ci ca imagine a textului. Sînt evocate concepte ca „manierismul", „asianismul", care, numai enunțate în raport cu opera și nu desprinse prin critica operei din perspectiva artei manieriste sau baroce, vădesc o lipsă de insistență critică și determină părăsirea unor piste extrem de fructuoase. Oricum exegeza prozei lui D. R. Popescu este remarcabilă, lăsînd regretul că nu același lucru s-a întîmplat și în cazul teatrului, dezavantajat și ca spațiu acordat în monografie dar și ca perspectivă critică. (11).

Opera romanescă a lui D. R. Popescu oferă imaginea *imprecisului,* a aglomerării oarecum haotice (deși, uneori, „regia" autorului se face simțită) a numeroase traiectorii (destine) care se întretaie ca potecile bifurcate ale unui loc din pădure unde, odată intrați, acceptăm că alături de rațiune trebuie să existe și un dram de noroc pentru ca ieșirea să se arate. Pe măsură ce *căutarea (ancheta)*

Scanned with OKEN Scanner

se pornește, Tică Dunărințu, un Tezeu al labirintului, își dă seama că *și* el contribuie la edificarea labirintului devorator. Personajele *au timp* să realizeze verbal drumuri false în incinta spațial-temporală în care se află. Timpul social-istoric este eclipsat de un timp al autoclaustrării în labirintul verbal unde nu Minotaurul, ca instrument al maleficului, este primejdia de căpetenie ci întunericul inform și anihilant. Întunericul care, ca și somnul rațiunii, poate naște monștri și „bizarerii". Vom vedea, în romane și în mai toate piesele de teatru, o mulțime de personaje „bizare", „sucite" dar și întîmplări care trădează gustul pentru insolitul neliniștitor, pentru terifiant sau grotesc. Este, de fapt, o concordanță exemplară între ideea de labirint (ca operă a „iregularului") și forma estetică a operei. Se poate explica și din acest punct de vedere șocul resimțit de public și o parte a criticii de la sfîrșitul deceniului trecut. Ceea ce la început a surprins — fapte atroce, crime, delațiuni, minciuna laborios constituită în sistem de paralizare a efortului interogativ — a devenit, prin talentul scriitorului, o retorică *sui-generis* și o convenție proprie relației dintre cititor/spectator și operă.

Prolificitatea autorului are, inevitabil, repercusiuni asupra stilului, a modalității de construcție, a „desenului" geometric pe baza căruia se realizează parcursul labirintic al piesei de teatru. Piesele lui D. R. Popescu nu sînt, ca la Marin Sorescu, trasee „precizate" din chiar începutul călătoriei personajelor. La D. R. Popescu se întîmplă mereu cîte ceva — o mărturisire, o crimă, o intervenție brutală, un joc de cuvinte care trimite la o altă realitate, iluzorie — care determină angajarea personajului pe un drum mereu schimbat. Aceste „schimbări de direcție" nu sînt întotdeauna semnificative pentru universul piesei. Jocul de dragul jocului se face nu o dată simțit producînd elemente artificiale. Febrilitatea scrisului, neîntreruptul asalt al imaginilor asupra unei realități incerte, dezlănțuit de autor, poate dezorganiza intenții de mult precizate.

„Mînuirea" cuvîntului este un semn cert al ludicului care dă consistență, în dramaturgia lui D. R. Popescu,

Scanned with OKEN Scanner

ideii de labirint, el însuși expresie a unei activități ludice. Șaradele pe care dramaturgul le presară la tot pasul sînt efectul acestei „mînuiri" a cuvîntului care determină lipsa reperelor sigure în labirint. Dialogul personajelor nu urmează cursul firesc (dar poate că plictisitor) al schimbului de replici în care, din aproape în aproape, se ajunge la un deznodămînt ca o cortină groasă trasă peste subiectul piesei. Pare că atracția spre „camera centrală" a labirintului provoacă fapte, decizii, întrebări, puncte de vedere ale personajelor, neliniștite de ceva ascuns în întunericul drumului, presimțind uneori revelația cu consecințe hotărîtoare.

Dumitru Radu Popescu nu este adeptul „teatrului bine făcut". Traseele pe care le construiește sînt expresia dorinței de a uimi pe lectorul/spectator, de a-l determina să accepte că imaginea neliniștitoare a lumii de azi reclamă o conștiință activă, puncte de reper solide în labirint. Dramaturgia sa propune, prin fuziunea tragicului cu dramaticul și grotescul, în notă serios-ilară, elemente ale mitologiei omului contemporan în curs de realizare. (12). Nivelul de viață cotidiană de la care pleacă dramaturgul, deconcertînd, poate, prin abundența detaliului de viață concretă (voce a naratorului concurînd cu dramaturgul), oferă modelul organizării labirintului prin imprevizibil, incertitudine, agresiune, putere de atracție etc. Pentru că primejdia cea mai mare în labirint este întunericul, ceea ce are importanță pentru omul problematic de azi este nu atît revelarea „pozitivului" din existență cît mai ales posibilitățile de diminuare și eliminare a „negativului". Labirintul, la D. R. Popescu, are, credem, această funcție *terapeutică* dar propune, în același timp, cea mai amplă ofensivă în dramaturgia română de azi împotriva inumanului, a deriziunii, a falsului progres al cunoașterii, a suficienței.

Labirintul — criză a identității

O trăsătură evidentă a teatrului lui Dumitru Radu Popescu este regăsirea, în fiecare piesă, a principalelor

Scanned with OKEN Scanner

teme : libertatea, adevărul. Compoziția dramatică este realizată prin conceperea unui amplu sistem de „oglinzi“ în care personajele se reflectă și își conștientizează propriile dimensiuni. De o diversitate formală mai bogată decît în cazul dramaturgiei lui Marin Sorescu, piesele pe care le vom analiza se situează, fiecare, într-un raport specific față de „centrii“ dramaturgiei lui D. R. Popescu — libertatea și adevărul. Elaborarea acestui raport este rezultatul unei gîndiri adînci a prezenței exacte a fiecărui personaj în ansamblul dramatic realizat. Traiectoriile desenate de dramaturg sînt expresia unei mobilități spirituale care încearcă de fiecare dată reconstruirea a ceea ce fusese odată așezat. Personajele nu se lasă cuprinse, închise de istoria cu care le-a înzestrat dramaturgul. Evoluția lineară a devenit din ce în ce mai puțin profitabilă pentru configurarea *dramaticului*. Parte integrantă a infrastructurii epice în teatrul mai vechi, acest tip de evoluție a determinat, în mare parte, obișnuința publicului de teatru de a asculta *ce* se spune în dauna a *cum* se spune pe scenă. Cuprinderea vizual-acustică a jocului actorilor ușurează receptarea *istoriei*, a ceea ce se întîmplă pe scenă, atunci cînd personajele se deplasează într-un singur „sens“ spiritual, chiar cînd intervin obstacole sau răsturnări de situații. Arborescența verbală, replicile *întregi* și *închise* sînt elemente care influențează și determină receptarea monocordă a piesei de teatru. Se crede și astăzi că, prin dinamizarea evoluției personajelor, prin inventarea unor biografii care să pună personajele în opoziții violente încă din începutul piesei, progresul factorului *dramatic* ar fi mai evident iar publicul ar participa din mai multe puncte de vedere la receptarea spectacolului. Noțiunea de implicare a publicului, devenită nu o dată primejdios de rău înțeleasă, își află adevăratul rost cînd publicul poate înțelege că personajele de pe scenă nu s-au închis într-o lume făurită pentru ele, ci, dimpotrivă, se integrează firesc comunității, devin *publice*.

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

Într-o formă sau alta, piesa de teatru are întotdeauna prilejul de a pune în discuție identitatea personajelor sale. Interogația asupra identității străbate distanța de la simpla clarificare a unei confuzii, procedeu predilect în genul comic, pînă la considerarea personajului ca ființă care își pune sub semnul întrebării identitatea existențială cvasi-stabilită la începutul piesei. Teatrul european din perioada de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului nostru, în direcțiile sale simbolistă și expresionistă, a pregătit apariția celei mai interesante crize a identității personajului, odată cu Beckett, Ionescu, Adamov. Forțele superioare care dominau scena simbolistă, alături de spaima terifiantă care determina regresiunea personajului spre o etapă haotică, originară, elementară, a ființei sale, în teatrul expresionist, au fost trepte decisive pentru reconsiderarea locului personajului în ansamblul dramatic. Personajul dramatic nu se mai susține prin fermitate, ci prin incertitudine, agitare. Materia verbală, mai ales în „teatrul absurd" este suspectată de falsă situare a personajului în raport cu gîndirea dramaturgului. Circumscrierii exacte a psihologiei personajului, dramaturgul „absurd" îi preferă aproximarea largă, experimentată și teoretizată de expresioniști, ca posibilitate a personajelor de evaziune dintr-un joc ale cărui legi le scapă dar ale cărui consecințe le suportă. Aflați undeva sau, mai bine zis, nicăieri, personajele lui Beckett din *Așteptîndu-l pe Godot* sînt pradă unui labirint care nu stimulează memoria ci, dimpotrivă, anihilează tot ceea ce poate fi personal, întunecă datele caracteristice ale ființei. Personajele acestui teatru sînt prizonierii unui proces în care, ca și în lumea eroului lui Kafka, dacă nimic nu este precizat, vina, însă, există. Prima reacție, de altfel, a lui K., eroul din *Procesul,* este de a se legitima, de a-și clarifica identitatea pentru a înlătura consecințele unei probabile farse. Reacția slujbașilor legii este semnificativă pentru instaurarea acelor forțe superioare care guvernează inuman destinul perso-

Scanned with OKEN Scanner

najelor de teatru modern. Adevărul în slujba căruia se află ei presupune infailibilitatea sistemului. Nevoia de certitudine, prin identificarea personajelor care îl sechestrează, acționează în continuare și Josef K. nu este interesat de lucrul cel mai important, vina care i se aduce : „...deși sînt acuzat, nu izbutesc să-mi găsesc nici cea mai mică vină pentru care să pot fi dat în judecată. Dar nici asta n-are importanță ; întrebarea esențială este de cine sînt acuzat ?“ (13). Obscuritatea deplină în care se află acuzatorul, vagă efigie a unui mare sistem opresiv, este aceeași ca și în cazul lui Godot, reprezentant al unei instanțe care îi condamnă pe Vladimir și Estragon la o așteptare nesfîrșită, anihilantă. Identitatea personajelor este redusă aproape la zero și, odată cu ea, posibilitatea de eliberare din labirintul propriei ezitări. Sfîrșitul piesei lui Beckett este ca apa care acoperă ultimul strigăt al înecatului.

*
* *

În teatrul lui Dumitru Radu Popescu realizarea labirintului ia diverse forme. Într-o piesă ca *Baladă pentru nouă cerbi* forma labirintului este dictată de substratul folcloric baladesc. Personajele acestei piese într-un act sînt dominate de ideea evadării din labirintul autorității paterne. Cei nouă frați vor să scape din hățișul unor legături tiranizante pe care Tatăl le crede firești, consecințe directe ale relației Tată-Fiu. Cei nouă frați sînt conștienți că „A rămîne mereu aici înseamnă a nu fi în altă parte (...) unde e jocul“. Ei refuză și jocul propus de Tată, „jocul de-a moartea“ — vînătoarea de cerbi. Întregul univers construit de tatăl lor pentru a le da siguranța vieții este resimțit de fii ca incomplet, nu pe de-a-ntregul esențial. Tatăl îi avertizează de posibilele consecințe ale dorinței lor de evadare : „Peste tot este un singur pămînt, ăsta de sub noi, un singur soare, ăsta de-l vedeți (...) Vreți să plecați, plecați, vreți să vă rătăciți, rătăciți-vă, vreți să muriți, muriți ! Dar ce ușor vorbiți ! Numai într-o singură zi ne naștem și putem muri

Scanned with OKEN Scanner

apoi într-o mie de mii de feluri... Ce multe șanse să mori, și ce puține, numai una, să te naști." Dialogul Tată-Fii, din prima parte a actului, instaurează o atmosferă de joc pe care frații vor să-l joace în lume, „afară", acolo unde ființa lor, cred ei, ar căpăta adevărata identitate. Aflați într-un spațiu închis, labirintul îndatoririlor filiale, ei nu acceptă simplele determinări pe care le produce acesta. Efortul lor este de a înlătura incertitudinea asupra propriei identități. Conform structurii baladești imprimate de autor, evadarea celor nouă frați va avea caracteristicile unui joc, va fi jocul de-a cerbii. Pentru a fi cerbi, deci pentru a fi ei înșiși, va fi suficientă voința de a fi cerb și de a bea apă de acolo de unde beau cerbii.

Dorința de libertate, nevoia de a afla adevărul — temele principale ale lui Dumitru Radu Popescu — se regăsesc în această mică piesă, în starea lor concentrat poetică, la care dramaturgul va reveni și în alte lucrări. În *Baladă pentru nouă cerbi,* jocul de-a cerbii se va dovedi mortal : tatăl ieșind la vînătoare, îi va împușca pe cei nouă fii ai săi, acum transfigurați în cerbi. Incantațiile folclorice alcătuiesc, în piesă, o linie ritualică esențială, transformarea în cerbi — o nouă identitate — fiind în nota poetică a întregii piese. Ilie, singurul dintre frați care ezită („Stai ! Dacă devii altul, înseamnă că mori ! (...) O viață de la începuturi sau o nebunie ?") va intra și el în jocul celorlalți pentru care „adevărata naștere este atunci cînd descoperi că poți să faci ce vrei".

Baladă pentru nouă cerbi este, astfel, expresia cea mai clară, în dramaturgia lui D. R. Popescu, a unei caracteristici esențiale a labirintului — *jocul care ucide.* Căutarea propriei identități *în lume, în afara* determinărilor oferite de autoritatea paternă, se soldează cu moartea celor nouă frați. Apariția femeii în negru, în final, sugerează posibila justiție — moartea îl va lua și pe ucigaș. O afirmație făcută de unul din frați — tatăl ar fi omorît-o pe mama lor — oferă un alt unghi de vedere asupra opoziției tată-fii, nefiind însă expus coerent alături de conflictul principal. Experiența lumii, a întregului, căutată de cei nouă frați, eșuează. Semnul unei alte identități — cerbii ca simbol al libertății depline —

Scanned with OKEN Scanner

se dovedește, în fapt, a fi o mască de joc popular în care libertatea celor care o poartă este provizorie.

Ieșirea din labirint, aici, este mortală pentru că abandonarea centrului lumii lor — *casa* — este semnul *depersonalizării*. Pentru că au uitat esențialul, faptul că în acest joc rolul decisiv îl are vînătorul, legea jocului se răzbună pe cei nouă frați. Moartea cerbilor este momentul ultim al evadării în neființă pe care și-au dorit-o. Intrînd din legea umană în cea a naturii, ei suportă consecințele.

Caracterul poetic al metaforei — cerbii ca libertate — se dezvoltă armonios în tot cursul actului. Obediența fiilor se contopește progresiv cu înfiriparea ritualului sub ochii unui tată stăpîn pe legea jocului, prevăzător, care a tînjit și el după libertate. Simulacrul zborului pe care îl înscenează mereu în fața fiilor săi, mereu cu același eșec, îl arată ca un „înger trist", „căzut" — membru al unei mari familii de personaje din teatrul lui D. R. Popescu.

Ca mai peste tot în opera scriitorului, simbolul are un caracter plurivalent. În piesa despre care vorbim, cerbii sînt și simbolul libertății dar sînt, cum afirmă Tatăl, și cei care au omorît-o pe mama celor nouă frați. Presupus ucigaș, Tatăl este și cel care administrează sentința, împușcînd pe cei nouă. Ambiguitatea, difuzia simbolului, rezistă în întregime și oferă piesei atmosfera dramatică corespunzătoare substratului baladesc. Tenta de intrigă polițistă, realizată mai amplu în romane și în alte piese, se află, în mic, și aici, dramaturgul reușind să aducă în plan general-folcloric un element al vieții comunitare — vînătoarea — cu dublul ei aspect : act și ritual.

Un element esențial în *Baladă pentru nouă cerbi* îl constituie dezvoltarea concentrată a unei dialectici de tip special — *acasă* și *în lume*. Relațiile dintre cei doi termeni sînt dezvăluite progresiv, la fel ca în *Iona* lui Marin Sorescu, personaj cu care cei nouă frați-cerbi au multe afinități. În drumul lor spre revelarea propriei personalități, frații depășesc legea firii, depășesc măsura.

Forma specială a piesei permite sesizarea mai clară dar, în același timp, și mai concentrată, a crizei de iden-

Scanned with OKEN Scanner

titate pe care o provoacă labirintul. Pentru cei nouă, ieșirea din labirint constă în ruperea totală de experiența anterioară, în jocul nesfîrșit de-a libertatea ; ei uită o caracteristică esențială a acestuia — provizoratul. La fel ca în jocurile carnavalești, și aici ceea ce contează este înnoirea ființei ca posibilitate a libertății. Dialogul de început accentuează limpede setea enormă de înnoire a fraților, dorința lor de „a ieși din ceva" odată ce s-au născut. Totodată, sînt expuse lapidar principalele elemente ale dialecticii curaj-lașitate care va domina lumea teatrului lui Dumitru Radu Popescu.

Despre un alt tip de deviere, de abatere în labirint — semnul unei declarate crize de identitate, exprimată prin aceeași opoziție Tată-Fii —, este vorba și în piesa lui Romulus Guga, *Noaptea cabotinilor*. Aici, la fel ca în *Pisica în noaptea Anului nou*, de D. R. Popescu, atmosfera unui clan — Anton-tatăl, Eleonora-mama, Coriolan, Viniciu, Timotei-fiii, Adela și Claudia, nurorile —, este tulburată din temelii de revelarea mistificării : Miron, fratele lui Anton, pe nedrept dat mort dar mereu prezent prin legenda țesută în jurul dispariției sale, apare, în final, certificînd dorința de evadare a fiilor, ca în unele piese expresioniste (*Fiul*, de Hasenclever), de sub tirania lui *pater familias* — efigie a unui sistem opresiv.

Confruntarea între tată și fii are la bază conștiința deformării umane la care au fost supuși aceștia din urmă, fiecare reacționînd în felul său la mistificarea impusă de tată. Așteptarea nașterii unui copil, în casa unde nevoia de adevăr determină tensiunea dramei, dă forță simbolică înfruntării.

Ca și la D. R. Popescu, la Romulus Guga înțelegerea anamorfozei umanului, a deformării care a guvernat, pînă în momentul confruntării, destinele personajelor, o găsim expusă cu claritate (într-o replică a lui Coriolan) : „...nu putem trăi în mistificări... Cînd te-ai născut, istoria vieții (...) îți aparține. Pornești cu convingerea că datele trecutului, care ți s-au dat, sînt exacte, și hotărăști... Dacă datele nu sînt exacte, poți nenoroci generații...". Dorința fiilor de a fi ei înșiși reprezintă perspectiva reală din care umanitatea poate fi privită, recunoscută și re-

Scanned with OKEN Scanner

cîștigată în chipul ei adevărat, foarte firesc. Personajele *Nopții cabotinilor*, avînd afinități cu predecesori din Ibsen (Gregers, din *Rața sălbatică*) sau O'Neill, sînt puternic individualizate.

În *Baladă pentru nouă cerbi*, ca și la Guga sau la expresionistul Hasenclever, nu este vorba atît de „conflictul între generații". Este edificată o contradicție esențială între două moduri de a înțelege lumea, de a stabili o relație valabilă între Prezent și Viitor în cadrul căreia Ființa să acceadă la libertate, depășind o criză a identității.

Ceea ce impresionează în admirabila piesă scurtă a lui D. R. Popescu este sobrietatea construcției labirintului dramatic. Schimbul de replici prin care se realizează acest tip de labirint ucigător, în final, este foarte economicos, cuvintele purtînd toate un sens. Opoziția tată-fii se dezvoltă rapid, convingător, simbolurile vehiculate fiind de o transparență exemplară.

*
* *

Ion, personajul din *Acești îngeri triști* (1964), reprezintă un succes incontestabil al dramaturgiei românești contemporane. Personajul se mișcă firesc, vorbește firesc, reușind astfel o demonstrație a ceea ce înseamnă autenticitatea în piesa de teatru. Viața, așa cum apare în *Acești îngeri triști*, este surprinsă în liniile ei generale, dramaticul fiind calitatea care structurează piesa astfel încît relațiile ce se stabilesc între personaje, conflictul, să aibă tensiunea, substanța necesară acordului între particular și general. Nevoia de semnificare, de a da un sens înalt celor ce se întîmplă în piesă, este cauza acordului despre care vorbeam. Lumea personajului Ion — fabrica, oamenii ei, Silvia—posibila soție, Marcu—fotbalistul care se va sinucide, Petru, Cristescu și ceilalți — este adusă în scenă prin ceea ce poate caracteriza evoluția oscilantă a lui Ion, cu eșecurile, nedumeririle, căutările sale. Începutul piesei — bîlciul la care Ion, în jocul de tir, vrea să nimerească mireasa, ca și sfîrșitul — des-

Scanned with OKEN Scanner

părțirea de Silvia, o posibilă mireasă —, sînt extremele unei evoluții de la joc la serios, reprezentînd experiențele eșuate ale unui personaj în căutarea propriei identități.

Ion face parte din categoria acelor personaje care nu mai dau de capăt în labirintul sinonim cu propria lor lume, cu propria lor istorie. Situația de început este în același timp o parodie dar și un fel de implorare a unui hazard mecanic. Trasul la țintă amintește de o practică ritualică de forțare a destinului prin folosirea simulacrului ființei reale. Parodia țintirii miresei la jocul de tir din bîlci este și un subtil procedeu de tehnică dramaturgică : bîlciul — loc prin excelență de intersecție, de egalizare a pozițiilor — permite apariția firească a principalelor personaje ale piesei : Petru, Marcu, Ioana, Silvia, Cristescu. În aceeași măsură este semnificativ faptul că, în bîlci, loc privilegiat de a pune la cale tranzacții și înțelegeri, Marcu regizează întîlnirea dintre Ion și Silvia.

Tabloul II (actul I) este consacrat unui prim dialog Ion — Silvia, întrerupt la un moment dat de apariția lui Marcu. Dialogul, revelînd aspecte cotidiene, dezvoltă punctul de vedere *epic* de la care a plecat dramaturgul : debutul greșit în viață al Silviei, acum pustiită sufletește, și al lui Ion, căruia, la combinat, Marcu i-a furat onoarea unei invenții proprii. Apariția lui Marcu declanșează primul conflict. Amintirea, în fața Silviei, a eșecului său în fabrică — nu fusese trimis să-și prezinte invenția într-un schimb de experiență, pentru că între timp comisese un act huliganic (spărsese geamul unui autobuz) — este dozată, dramaturgic vorbind, cu o mare știință a concentrării tensiunii. Amintirea legată de eșecul din fabrică va fi completată cu cealaltă, a actului de huliganism, abia în a doua jumătate a actului II. Fragmentarea fluxului memoriei, procedeu predilect al prozatorului Dumitru Radu Popescu, devine, în dramă, una din axele de susținere a conflictului.

Actul II dezvoltă în continuare dialogul Ion—Silvia ; cei doi încearcă să reconstituie două identități. Este un prilej de a actualiza un alt moment din viața lui Ion, legat de figura opresivă a tatălui, pe care am întîlnit-o

Scanned with OKEN Scanner

și în *Baladă pentru nouă cerbi*. Apariția lui Petru întrerupe din nou fluxul memoriei : fotbalistul și chitaristul Petru, omul fără destinație în viață, speculînd mereu clipa, anunță ședința de a doua zi a secției în care lucrau și el și Marcu și Ion, pentru discutarea unui furt comis de Marcu. Faptul trece, aparent, neobservat. După plecarea sa, Silvia îi spune lui Ion că el, Petru, este cel care a făcut-o să rateze un început frumos în viață. Sinceritatea lui Ion, mereu arțăgoasă, uneori violentă, îi definește starea actuală : „*Ion* : Ești teribil de mincinoasă și de tînără... Și n-ai iubit pe nimeni, Silvia ! Asta e îngrozitor !“ Apariția tatălui dă mai multă consistență aversiunii generale a lui Ion. Dialogul dintre ei reînvie dureri trecute, suferințe îndurate de copil, moartea mamei. Un alt eșec — dragostea filială — apare acum ca element de început al unui lung proces de criză a identității : pustiirea sufletească a lui Ion este pusă, astfel, într-o altă lumină.

Ion are permanent conștiința inutilității unui sentiment al înălțimii morale. Cristescu, cel mai mare susținător al fotbalistului Petru, se dovedește a fi de o josnicie egală cu a celor care au îngreunat drumul lui Ion și al Silviei. Abia acum se reia secvența actului de huliganism comis de Ion. Spărsese geamurile unui autobuz pentru că șoferul îi sugerase că fata cu care vrea să se însoare îl înșela. Se produce o nouă întrerupere — apare Marcu, care voia să-l ia la servici pe Ion. În acest moment, Ion reacționează violent la o replică a acestuia. „*Marcu* : Îmbracă-te, Ioane... Te-am luat pe răspunderea mea, garantez pentru tine în secție... Răspund de tine. *Ion* : Cu ce răspunzi ? *Marcu* : Cu... cu mine, cu postul pe care-l ocup, cu conștiința mea politică...“. În acest moment, Ion reia povestea cu fata cu care trebuia să se ducă la sfat (situația este jucată de Ion în fața lui Marcu și a Silviei) unde el refuză s-o ia în căsătorie pe aceea (acum soția lui Marcu) care continua să aibă o legătură cu Marcu, „nașul“ de la sfat. Plecarea lui Marcu se face pe ultima replică a lui Ion — un adevăr esențial pentru el : „Năsicule, ca să fii de folos altor oameni, în primul rînd trebuie să fii om !“

Scanned with OKEN Scanner

Tabloul I al actului III aduce în prim plan confruntarea deschisă între Ion, pe de o parte, și Cristescu, pe de altă parte. Încrîncenarea personajului principal față de demagogia lui Cristescu și precaritatea morală a lui Marcu atinge nivelul maxim. Dramaturgul schimbă progresiv registrul acestei dureri, din planul experienței sufletești (o iubire ratată), în cel al socialului (precaritatea adevărurilor proclamate de oameni admițînd compromisul, injustiția). „În mine — spune Ion — a avut loc un scurtcircuit... Și nu știu dacă un om ca mine mai poate deveni bun...“ Ion provoacă cele mai diverse sentimente : dezgust, compătimire, simpatie și, ceea ce este mai important, determină, în final, nevoia personajelor de a se privi adînc, de a-și face conștiente propriile greșeli. Așa se întîmplă cu Marcu, sancționat în ședința unde s-a analizat furtul (inconștient) de la alimentară. Marcu își recunoaște, în discuția cu Ion consecutivă ședinței, lașitatea, trecînd, treptat, de pe poziția călăuzei morale a lui Ion pe aceea a celui incriminat pentru mari greșeli. Sinuciderea lui Marcu (tabloul III, actul III) este capătul unui drum în sine pe care personajul îl face pentru prima și ultima oară.

Finalul piesei lui D. R. Popescu reprezintă un alt început. Silvia recunoaște față de Ion că nu ține deloc la el, în ciuda acelui vis pe care l-au avut simultan, un vis în care amîndoi, cu aripi de înger, se înălțau spre cer aidoma unor grupuri de personaje din tablourile lui Chagall *(În jurul ei, Deasupra orașului)*.

Despărțirea celor două personaje nu reprezintă sfîrșitul propriu-zis al evoluției lor. Ion, în căutarea visatei sale mirese care să-l aștepte îmbrăcată în rochie albă, stînd lîngă geam și citind o carte de povești, va pleca mai departe, continuînd să creadă în întîlnirea cu o fată care să-l aștepte. Aceasta poate să fie o altă Silvie, nu cea de acum care, după plecarea lui Ion, se îmbracă în rochie de mireasă, își pune cununiță și se așează lîngă fereastră cu o carte de povești în mînă spunînd : „A fost odată ca niciodată...“ O formulă de început de povestire așezată la sfîrșitul unei „povestiri“ dramatice — iată un procedeu care obligă la reconsiderarea întregii piese, așa

Scanned with OKEN Scanner

cum este cazul și cu alte drame ale lui Dumitru Radu Popescu. Apare, astfel, clară dorința dramaturgului de a reproiecta întreaga piesă pe coordonatele unui alt timp, fabulos, de o puritate angelică.

Din punct de vedere dramaturgic finalul este comparabil cu cel al piesei *Iona* a lui Marin Sorescu, unde personajul nu este „terminat" ci continuat pe alte coordonate, într-o nouă tentativă de a se regăsi, de *a se recunoaște*.

Labirintul în care a fost aruncat de mic Ion a determinat multe schimbări în poziția sa față de lume. Un labirint mereu amenințător, opresiv, a transformat identitatea voită de personaj, astfel încît, acum, Ion se află în vizibil efort de clarificare a propriei biografii. Desele apeluri la trecut, pe lîngă rostul de a conferi *sens dramaturgic* unor elemente de preistorie a personajului, reprezintă modalitatea unică de a recupera date esențiale pentru propria identitate. Labirintul dezvoltă memoria acționînd ca un filtru : elementele colaterale, neesențiale, se atrofiază, dispar, pentru ca marile evenimente ale biografiei să apară tot mai clar, dar mereu din alt unghi de vedere. De aceea, contrar multor personaje din teatrul românesc contemporan, Ion, personajul lui Dumitru Radu Popescu, se prezintă, la sfîrșitul piesei, ca o fotografie mișcată. Vagi trăsături coexistă cu unele linii ferme ; vedem un personaj în mișcare surprins într-unul din momentele de imperfecțiune ale acestei mișcări.

În labirint, personajul este de o mare mobilitate spirituală și sufletească. Reflex al mișcării, al drumului, visul său se prezintă sub forma unei imagini fixe. De aceea, nu este surprinzător că sfîrșitul piesei este, de fapt, o *fotografie-tip :* mireasa, în costum tradițional. Există, însă, un singur element, de o noutate tulburătoare — unul din acele amănunte, un detaliu „fotografic", care dă un sens nou imaginii, obligă privirea să o lucreze, s-o facă dinamică și să submineze, astfel, reproducerea de gen. Este cartea de povești. Ea instaurează, în cadrul unei ordini vechi, cutumiare, un simbol al atemporalului de sorginte mitică. „A fost odată ca niciodată..." abolește timpul prezent și propune integrarea în altă durată, a perfecțiunii, a idealului în iubire.

Scanned with OKEN Scanner

Ion va mai trece prin alte încercări pînă se va regăsi. În dezordinea propriei vieți, în criza de identitate provocată de sinuozitatea înșelătoare a labirintului, dorința și hotărîrea sa de a merge mai departe, spre „camera centrală" a labirintului, de a suprapune imaginea iubirii din cartea cu povești cu cea din propria viață, reprezintă o posibilă *cheie pentru labirint*. Cu alți termeni, cunoscuți acum, este o cale de a învinge singurătatea și absurdul, de a avea *imaginea clară* a propriei identități.

Trei drumuri în labirint: curajul, lașitatea, adevărul

Într-un interviu acordat de Dumitru Radu Popescu lui Val Condurache (în revista *Arlechin* — Caietele Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași, nr. 2—3/1979), dramaturgul, vorbind despre propriul său teatru, afirmă că îl interesează partea enigmistică a conflictului: „Mă gîndesc să pun în pagină o întrebare, o emoție, o situație. Să propun o ecuație. Să propun spre dezlegare o enigmă, cum face teatrul de obicei..."

Dezvoltarea acestui caracter enigmistic, trăsătură esențială a întregii sale opere, nu se concretizează în piesele de teatru în simple ghicitori, pe care o structură dramatică le-ar susține pînă la rezolvarea finală. Progresul conflictului este direcționat, în primul rînd, spre dezvăluirea fiecărui personaj. Este firesc, pentru unele personaje, să apară oarecum „fixate" categorial încă din debutul piesei. Astfel, în *Pisica în noaptea Anului Nou*, Aurel, director de combinat, Elizeu, critic literar, apar cu o poziție destul de determinată, destul de „evidentă". (În finalul piesei, însă, tocmai aceste două personaje vor fi cele mai subminate. Este drept că Elizeu are o evoluție mai forțată în finalul actului I, cînd, în urma unei discuții cu Gilda, se va sinucide).

Figura care domină în *Pisica în noaptea Anului Nou* este aceea a tatălui, a lui Tudor. Evoluția sa în cele trei acte ale piesei este dozată cu o mare știință a incertitu-

Scanned with OKEN Scanner

dinii. Tatăl lui Aurel, al lui Victor și al Gildei, apare, după ispășirea unei condamnări, în toiul unei petreceri de An Nou și provoacă adevărate seisme în conștiințele celor prezenți. Tudor nu a venit ca răzbunător, ci pentru a-și regăsi familia care căutase să-l uite, mai ales să uite faptul că este condamnat. Apariția sa în primul act duce, prin Gilda, la sinuciderea lui Elizeu, demascat de ea ca răspunzător de viața ei dezordonată; în actul al doilea prezența sa îl îngrijorează profund pe Aurel, fiul cel mare, care, lasă să se înțeleagă sfîrșitul actului, îl va omorî. Finalul actului trei și al piesei îl prezintă din nou pe Tudor încercînd să găsească drumul către propria sa familie.

Mecanismul care acționează pe toată durata piesei, declanșat, în secvențele de mare tensiune, de către Tudor, este similar ca principiu de funcționare celui din tragediile antice. Progresiv, se dezvăluie un *irremediabilis error* care erodează arhitectura aparent fixată a piesei. Mama, pentru înlăturarea unor complicații, i-a obișnuit pe copii să creadă că Tudor, tatăl lor, a murit; din chiar debutul Prologului, se vede că amintirea sa persistă. Drumurile majorității personajelor se intersectează cu această amintire care dezorganizează trasee demult stabilite. Evoluția fiecărui personaj este desprinsă din acea familie a „îngerilor triști" a căror puritate a fost maculată la epoci diferite de împrejurări și oameni diverși. Mama a mințit în legătură cu moartea tatălui, Aurel și-a bazat viața pe oportunism și arivism, Gilda a decăzut moralicește, Victor, pradă cancerului, se epuizează abia acum, într-un ultim efort de a fi sincer cu sine și necruțător cu cei din jur, Elizeu l-a trădat pe Tudor și, practic, a fost cauza condamnării acestuia, Ion, colaborator al unui chirurg care a greșit diagnosticul și a operat în consecință, mutilînd pacienții, nu are curajul să-l demaște, — acestea sînt traiectoriile personajelor din *Pisica în noaptea Anului Nou*, piesă care se sfîrșește cu iluzia că asistăm la un spectacol al nefirescului. De altfel, Platon, director al unui spital de alienați mintal, cere de la spital o echipă de intervenție pentru a-i lua pe acești posibili pacienți. Imediat după acest gest, apariția tatălui vine ca o nouă șansă, pentru fiecare, de a-și

Scanned with OKEN Scanner

„corecta“ drumul, de a reduce și desființa alienarea de la calea fiecăruia spre omenesc.

Labirintul proiectat de D. R. Popescu în *Pisica în noaptea Anului Nou* este, din punctul de vedere al traseului, mult mai ramificat decît cel din piesele lui Marin Sorescu. Statutul personajelor, pînă la apariția lui Tudor, este conform celui din tragedia greacă. Falsitatea lui este revelată odată cu izbucnirea la lumină a adevărului. Oedip este un model de diriguitor al Cetății pînă cînd își dă seama, progresiv, de orbirea sa. Crima și incestul, odată cunoscute, întreaga sa existență este zdruncinată profund, iar pedeapsa pe care și-o impune — orbirea — este în acord deplin cu propria greșeală. Faptul că personajele lui D. R. Popescu, în afară de Mama, nu cunoșteau că tatăl este încă în viață, deviază traseele existenței lor încă de la începutul piesei. Dimensiunea exactă a acestei abateri este apreciată abia cînd Tudor este recunoscut și cînd fiecare personaj își reconsideră propria poziție în cadrul ansamblului din care face parte. Astfel, Tudor, Tatăl, reprezintă, în piesă, elementul rectificator al traseelor deviate din labirint. În același timp, prin aparițiile sale, se creează și posibilitatea concretă de reducere a alienării care stăpînește personajele. Așa cum se întîmplă și cu Iona, pentru fiecare din personajele din *Pisica în noaptea Anului Nou* se profilează cu exactitate un moment hotărîtor : cel al *deciziei*. Adevărul odată aflat, personajele optează, conform structurii lor specifice, pentru una din cele două căi : curaj sau lașitate. Important pentru felul în care dramaturgul gîndește fiecare personaj este că nici unul nu își asumă integral una din cele două responsabilități, nu *optează* hotărît. Curajul și lașitatea se împletesc într-un mod care conferă fiecăruia marca personală specifică. Elizeu, prin sinucidere, lasă impresia unui impact confuz între curaj și lașitate, el fiind singurul care nu suportă forța adevărului revelat de Tudor. În ceea ce-l privește pe Aurel, apariția lui Tudor constituie un real pericol pentru poziția sa socială și în general pentru obsesia sa de putere. Momentul acesta, în piesă, este similar celui din *Oedip Rege*, mai bine zis, din preistoria tragediei lui Sofocle (Oedip ucide într-o încăierare un necunoscut — tatăl său — va afla

Scanned with OKEN Scanner

el). Preistoria piesei lui D. R. Popescu consemnează dispariția tatălui. Bănuit a-l fi omorît pe Tudor, Aurel îi lasă pe ceilalți să creadă acest lucru, pentru a determina reacții clare de adversitate, pe care de altfel le bănuia.

Alienarea traiectoriilor în labirint este posibilă atunci cînd adevărul nu este cunoscut și, mai ales, cînd nu se acționează în cosecință odată ce el este cunoscut. Tudor poate fi, astfel, considerat ca o reală *oglindă* expusă în cîteva locuri ale labirintului pentru a da posibilitatea personajelor să-și rectifice drumurile. Apriga luare în posesiune a adevărului de către fiecare dă naștere la aprinse dispute în care curajul și lașitatea constituie nu reacții de moment, ci atitudini existențiale. Finalul piesei, așa cum a obișnuit D. R. Popescu, este interpretabil, căci apariția lui Tudor nu face decît să lumineze mai clar un tablou ale cărui elemente se află într-un remarcabil proces de desvăluire. Dramaturgul oferă, în text, două posibile soluții pentru interpretarea ansamblului : tot ce se întîmplă este vis (Aurel), toți sînt nebuni (Platon). Titlul piesei apare, acum, plin de semnificații. Noaptea de An nou — spațiu și timp al rîsului, moment carnavalesc prin excelență — favorizează manifestări dintre cele mai diverse — confesiuni, ironii, aduceri aminte etc., toate învăluite într-un aer de o neîngrădită libertate. Titlul piesei corespunde exact acestei trăsături a momentului carnavalesc — desvăluirea josnicului din firea omenească alături de bucuria provocată de petrecerea unui moment sărbătoresc. O replică a Mamei îl definește destul de clar : „Ai vrea să îngropăm totul aici și să uităm ? Așa face și pisica. Își îngroapă scîrnăvia în pămînt. Și pleacă mai departe liniștită".

Petrecerea de Anul Nou din piesa lui D. R. Popescu apare ca o adevărată *festa stultorum* („sărbătoarea nebunilor"), în care, alături de nebunia *festivă* apare și una *patologică* (Veturia și Octavia) dar, plauzibil, un aer de alienare domină, în general, toate personajele. Evident, acestea sînt deviate. Drumul spre centrul labirintului a fost pierdut și Tudor, oglinda rectificatoare, sperie prin imaginea pe care personajele o văd reflectată. Capabilă de focalizare, această oglindă poate desființa o siluetă șubredă (Elizeu) sau poate purifica forme al căror

Scanned with OKEN Scanner

conținut tinde să se degradeze iremediabil (Gilda, Victor, Aurel).

Cum spuneam, există și altă posibilitate. Visul. Un coșmar colectiv din care participanții să iasă la fel ca în *festa stultorum*, regenerați, curățați de impuritățile din conștiință. Posibilitatea aceasta este întărită de *Prologul* piesei care, începînd cu o repetiție (*Traviata*, actul I) se sfîrșește cu o indicație de regie semnificativă : „Luminile se sting sau se aprind ciudat, ca într-o coborîre în interior. Moment de liniște. Un fel de stop-cadru cinematografic". (Totuși regizorilor le este îngăduită libertatea de a renunța la Prolog). Este interesant că, în piesă, personajul care e cel mai periclitat este și cel care propune soluția : „*Aurel* — N-a fost nimic... Un vis urît, un coșmar". Vis, nebunie, cele două elemente din întunericul propriei ființe conferă personajelor lui D. R. Popescu caracteristica inconfundabilă călătorilor în labirint. Optînd pentru curaj sau lașitate, ei se supun unei cercetări continue și unui dialog dur, chiar violent, în tendința de a ajunge în „camera centrală" a labirintului. Drumurile lor, în fapt un lung șir de mici deviații în labirint, vor căpăta — și aici speranța personajelor este enormă — un desen mai sigur. Conștiința lor le va fi de acum propria oglindă, propria *îndreptare*.

*
* *

Ion, un „înger trist", pleacă, din nou, în căutarea visatei sale mirese care îl va aștepta lîngă fereastră, cu o carte de povești în mînă. Tudor vine, cu speranța să-și regăsească *familia* și nu oameni pradă unor răbufniri vindicative. Tentativa lor este bazată în exclusivitate pe un impuls hotărîtor al sincerității care trebuie să determine o înțelegere rațională a *realului*. Frecventele neconcordanțe dintre capacitatea de înțelegere a personajelor lui D. R. Popescu și conformația, dintr-un anumit moment, a realului sînt acele obstacole pe care le întîlnește călătorul prin labirint, așa cum am văzut și în cazul personajelor lui Marin Sorescu. Dacă aici procesul de esențializare a traseelor este dominanta stilistică, la

Scanned with OKEN Scanner

Dumitru Radu Popescu pe primul plan apare o atmosferă de graniță, de tranziție între contextul social care determină personajul să se desvăluie *într-un anume fel* și procedee de construcție dramaturgică vizînd crearea ambiguității (prin vis, proliferarea punctelor de vedere, translația frecventă între trecut și prezent).

Labirintul din care încearcă să scape personajele unor piese ca *Acești îngeri triști, Pisica în noaptea Anului Nou* sau *Pasărea Shakespeare* ia o formă particulară : problemele de viață cu care se înfruntă aceste personaje devin, în cele din urmă, probleme de conștiință. Important este (și aici D. R. Popescu se dovedește a fi foarte lucid) ca aceste probleme de conștiință să nu fie numai actualizate, așa cum se întîmplă în multe din piesele de teatru contemporan românesc, ci să devină adevărați factori activi în demersul personajelor căutînd o cheie pentru ieșirea din labirint, să constituie un impuls decisiv pentru o gîndire exprimată în termenii sincerității și adevărului.

Problema avatarurilor conștiinței în lupta contra unui sistem de relații se revelă, în latura ei periculoasă, și într-o cunoscută piesă a lui Félicien Marceau — *L'oeuf (Oul,* 1956). Personajul Émile Magis monologhează în fața publicului despre lupta sa pentru a fi parte din sistem, care i se pare la fel de etanș ca un ou. Descoperirea sistemului a fost provocată de o frază-clișeu : „El se trezi proaspăt și binedispus (...) Ei bine, aici se află totul, toată impostura... Dacă ar fi să-i crezi, toți se trezesc proaspeți și binedispuși. Oamenii, ziarele, radioul... Toți. Sau cel puțin dacă vorbesc despre asta atît de des, înseamnă că li se întîmplă. Ei bine, eu niciodată nu m-am sculat proaspăt și bine dispus. Niciodată. Lumea, înaintea mea, ca un ou, neted, închis, terminat. Și înăuntru ? Oamenii proaspeți și binedispuși. În afară de mine. Singur. Exclus. Diferit. Cazul". Mecanismul sistemului de relații e simplu : „El obligă la minciună și fiecare minciună îl întărește. Mințeam și eu. La rîndul meu. Din vanitate ? Pft ! Era din disperare ?" (14)

În plină afirmare scenică a teatrului „absurdului", teatrul lui Félicien Marceau, pornind de la una din temele comune ale mișcării teatrale europene de avangardă — solitudinea omului în fața lumii — nu va renunța la

Scanned with OKEN Scanner

rațională a discursului dramaturgic. Procedînd ca și Eugen Ionescu la denunțarea clișeelor de existență, Félicien Marceau construiește în *L'oeuf* (1956) și *La Bonne Soupe* (1959) un monolog în care personajele (Emil Magis și, respectiv, Marie-Paule) își povestesc de fapt viața prin alternări de secvențe unde apar personaje ale trecutului lor. Magis nu vrea să mai fie singur, respins, și atunci, acceptînd principiul unanim acceptat, trece prin toate fazele de degradare umană, punînd o serioasă surdină conștiinței sale. Deplina „integrare" este consfințită de crimă pe care o pune, cu succes, în seama rivalului său.

Dramaturgul francez își lasă personajul pradă labirintului în care monstrul este însuși personajul. Vorbind publicului, Magis subliniază și în acest fel singurătatea care îl va stăpîni pînă la capăt. Alternarea monologului dialogat cu secvențe de dialog creează iluzia unui Magis stăpîn pe evoluția sa în labirint, lăsînd o anume distanță între el, vorbitorul, și ceea ce se petrece cu Magis, personajul, pe care-l interpretează. Dacă la D. R. Popescu sinceritatea este un factor stimulator, aici ea nu reprezintă decît capacitatea de a accepta pas cu pas coborîrea pe scara omenescului. Personajul lui Félicien Marceau transpare în cîteva din datele sale în personajul Aurel din *Pisica în noaptea Anului Nou*, cu diferența că în piesa dramaturgului francez personajului nu-i mai este lăsată nici o posibilitate, la fel ca la Sartre, în *Huis Clos*, în timp ce, pentru Aurel, sosirea tatălui înlătură grava acuzație de crimă ce plana asupra fiului, deschizînd o nouă posibilitate de a reface drumul spre centru, în labirint.

O luptă asemănătoare cu cea a personajelor lui Dumitru Radu Popescu pentru sinceritate, pentru revelarea adevărului, este purtată în piesa dramaturgului spaniol Antonio Buero Vallejo, *Cu cărțile pe față* (*Las cartas boca abajos*, 1957). Adela și Juan, după douăzeci de ani de căsnicie fondată pe lipsa adevărului, a unei comunicări reale între ei, par să ilustreze unul din multele aspecte particulare ale sistemului de care se izbea Magis, personajul lui Félicien Marceau. Un examen pentru un post universitar relansează șansele lui Juan. Momentul, dătător de speranțe, coincide cu încercarea de a rectifica

Scanned with OKEN Scanner

vechi abateri : „*Juan :* Amîndoi ținem cărțile întoarse în loc să le dăm pe față... și încet, se strică jocul (...) Dar dacă am încerca pe viitor, să... dăm pe față cîte o carte din astea pe care nu ni le arătăm... nu m-ar deranja prea mult". (15) Eșecul la examen provoacă, în mod decisiv, izbucnirile personajelor în direcția luminării adevărului. De altfel, sfîrșitul piesei este un strigăt în care speranța și desnădejdea coexistă : „*Adela :* Soră ! (...) Tot nu m-ai pedepsit destul ? Așa o să se scurgă toată viața ? (...) Anita ! Poți măcar să mă înțelegi !" Evidenta tendință a personajelor de anulare a egoismului lor (o temă fundamentală în opera lui Vallejo) nu este dusă pînă la capăt. Minciuna dătătoare de iluzie este desvăluită și, urmîndu-și destinul, fiecare personaj, acum, în partea a doua a vieții, dă un nou sens anilor trecuți, trăiți în întuneric. Ce se va întîmpla în viitor, căci enigmele trecutului sînt cunoscute acum ? Ne aflăm aici în locul pe care calcă și personajele lui Dumitru Radu Popescu la sfîrșitul petrecerii în noaptea Anului Nou. Sfîrșitul ambelor piese este interpretabil, dat fiind caracterul său deschis.

Un element semnificativ pentru teatrul lui Buero Vallejo îl constituie, în cadrul raportului individualitate-lume, realizarea unor relații de un puternic dramatism între vis și viață așa cum se întîmplă și în alte piese ale sale — *Un sonador para un pueblo (Un visător pentru un popor* (1958), *Fundația* (1974). Pentru personajele lui Buero Vallejo, „visul" — după cum remarcă Jean-Paul Borel — „este momentul în care viața nu poate decît să încerce să ajungă la un adevăr, care să fie acela al fiecăruia sau acela al tuturor, valabil pentru toți, ceea ce este chiar condiția validității sale". (16)

Regăsim același procedeu, prin care se încearcă soluționarea unor incertitudini existențiale, în *Visul, Mama* sau *Andilandi,* — piesele scurte ale lui D. R. Popescu.

*
* *

Ce semnificație poate avea pentru un dramaturg faptul că, în multe piese, caută să elaboreze o *enigmă,*

Scanned with OKEN Scanner

un artificiu ale cărui elemente de stabilitate sînt îndelung eclipsate ? Răspunsul probabil este că, prin această atracție spre *enigmă*, se instaurează în universul piesei un *climat al ambiguității* care permite personajelor dramatice să evolueze, cu o mare libertate de mișcare, pe traiectorii adesea imprevizibile. Prin D. R. Popescu, dramaturgia românească sparge tiparele *monologismului* la nivelul personajelor, părăsește calea unică prin care personajul este purtătorul unei sarcini dramatice unice. El nu mai este „închis" de cuvîntul dramatic univoc al autorului. Devine o structură adesea poliedrică reflectînd, prin diversele-i fațete, imagini trunchiate, deformate, ale adevărului. După *Acești îngeri triști* — piesă care desvăluie foarte convingător posibilitățile autorului în direcția construcției realist-psihologice de anvergură simbolică — D. R. Popescu este tot mai atras de *experimentul* în zona *subiectului* piesei de teatru. Adevărată „mașină de subiecte", fantezia dramaturgului își urmărește propriile impulsuri spre aceleași zone conflictuale, fapt care determină stabilirea unor „serii" dramatice.

Care este trăsătura esențială a acestui tip de experiment dramaturgic ? Ea poate fi sesizată în aparent incontrolabila *proliferare a punctelor de vedere* pe care le provoacă, întotdeauna cu necesitate, enigma, fie că e vorba de o crimă, de o dispariție sau de raportări incongruente ale evenimentului la timp. La incertitudinea degajată de dispariția/moartea învățătorului Haralamb din *O pasăre dintr-o altă zi*, de exemplu, se adaugă suspensul propriu fiecărui personaj care nu poate fi „fixat", decît arareori, prin indici caracterologici și ai propriului punct de vedere — așa cum sînt ei revelați de dialog. Umanitatea acestor personaje este trădată în aceeași măsură în care este și justificată din diverse motive. Culpabilitatea — unul din „motoarele" puternice ale conflictului la D. R. Popescu — nu mai este atribut unic al unui personaj față de care celelalte se delimitează, ci devine o forță de radiație înspăimîntătoare : oricînd putem fi vinovați dacă, în labirint fiind, apare atracția spre acele drumuri false care sînt lașitatea și minciuna. Rînd pe rînd, în această lungă piesă, Patriciu, Livian, Ionescu

Scanned with OKEN Scanner

sînt suspecți de moartea/dispariția lui Haralamb. La fel ca în *Mai suna-vei dulce corn ?*, o conspirație a falsului și minciunii escamotează inumanul pentru a certifica înlăturarea unui personaj — Haralamb (sau Sebastian Voiculescu), al cărui adevăr, spus cu fermitate, îi deranjează pe oportuniști prin certitudinea sa morală. Și Marghioala, din *Ca frunza dudului din rai*, vrea să „depună" mărturie. Cînd faptul devine evident, se deslănțuie o primejdioasă sarabandă a aluziilor, provocărilor : ceilalți se coalizează pentru a convinge personajul că nu e sănătos. Nebunia — iată colacul de salvare a acestor ademeniți pe drumurile înșelătoare ale labirintului. Da, par să zică aceste personaje, este nebun cel care, *singur*, se opune, de pe pozițiile adevărului, evidenței *(id est* conspirația).

Mai suna-vei dulce corn ?, *O pasăre dintr-o altă zi*, *Pasărea Shakespeare*, *Horia*, *Pădure cu pupeze* sau *Ca frunza dudului din rai* dezvăluie o remarcabilă perspectivă dramaturgică asupra unui univers uman „pe dos", unde valorile adevărului sînt văzute invers, ca neadevărate, nocive pentru comunitatea celor culpabili. Pentru susținerea acestei perspective, D. R. Popescu aduce în scenă o întreagă panoplie a „bizarului" și „surprizei" care denotă ingeniozitatea dezlănțuită a unui autor cu considerabile resurse, cheltuite cu o febrilitate nu o dată supărătoare prin consecința ei : apariția unor neglijențe în compoziție.

Pentru ca drumul în labirint, fie că este cel al curajului, lașității sau al adevărului, să apară într-o lumină dramaturgică semnificativă, autorul propune o procedură insolită în dramaturgia noastră, emergentă, însă, din tehnica narativă : *insinuarea* sprijinită de *false anticipări*. Astfel, în *O pasăre dintr-o altă zi*, sistemul falselor anticipări împinge dezvoltarea conflictului pe drumuri închise în labirint — suspiciunea prinde în plasă, rînd pe rînd, mai multe personaje care, de regulă, sînt văzute ca alienate. Procedura devine fapt de stil, insemn al unei lumi „D. R. Popescu". Un exemplu din piesa susmenționată : „*Socrul* :... știu că aveți o butie a voastră. *Petra* : Să nu

Scanned with OKEN Scanner

bei vin din ea... *Patriciu :* De ce să nu bea ? *Petra :* Nici tu nu bei. *Socrul :* De ce să nu bem, doar n-a fost omorît vreun om în ea... *Patriciu (urlînd) :* Cine ţi-a spus c-a fost omorît un om în ea ? *Socrul :* Nimeni. *Patriciu (Petrei) :* Tu i-ai spus ? *Petra :* De ce să-i spun, doar nu-i adevărat... *Patriciu :* Am auzit de la cineva prostia asta... De-ar fi aşa, mortul ar fi acolo". După cîteva schimburi de replici, în continuare se fac referiri la „nebunia" mai multor personaje : Patriciu, Petra, Nuţa Dobrescu. Apare, bineînţeles, ca şi în alte piese, replica rezumativă : „Toată lumea e nebună". Un alt personaj enunţă, parcă pentru a consfinţi modalitatea de existenţă a unei astfel de lumi, *un principiu baroc :* „Nu pot să ştiu azi cine voi fi mîine, celulele se schimbă fără să ne întrebe..."

Livian, personajul din *O pasăre dintr-o altă zi,* asemeni Insului din *Pădure cu pupeze,* se află, faţă de adevăr, într-o relaţie caracterizantă pentru „lumea pe dos" — a spune adevărul e reflexul unei „infirmităţi" („că nu pot minţi"), al unui „viciu" („eu spun adevărul nu din cinste, ci fiindcă pentru mine adevărul e un viciu"). Insinuarea progresivă a „nebuniei", — care este incapacitatea de a restabili *istoria* prin adevărul propriu fiecăruia şi de a stăpîni cuvintele — este permanent contrapunctată de „bizarerii", „ciudăţenii", „surprize" cu efect nemijlocit asupra tensiunii dramatice : un personaj comunică abrupt că a adus nişte pureci grozavi pentru acvariu (Anişoara), altul (Ionescu) poartă un şarpe în sîn (cei doi vor descoperi, surprinzător, că sînt căsătoriţi de o zi), un mort nu pare a fi mort etc.

Nu e de mirare că în faţa acestei avalanşe a insinuării, alienării şi, mai ales, a nestăpînitelor cuvinte deformatoare, Livian, ca unele personaje ale teatrului manierist, ajunge la concluzia propriei inutilităţi, a improprietăţii raţiunii de a se exersa într-o „lume pe dos" : „N-o să mă mai ating de el şi de nimeni, fiindcă e inutil... Cred că sînt nebun de-am crezut că prin vorbe şi prin fapte pot eu rezolva ceva acum (...) Faptele nu mai au nici o crezare, cuvintele nu mai au nici un rost... Totul poate fi răstălmăcit. Cuvintele sînt perverse, şi-au pierdut capul..."

Scanned with OKEN Scanner

O coaliție, formată pe principii aproximativ similare, apare în *Mai suna-vei dulce corn ?* unde Beldeanu, Marta și alții îi vor pieirea doctorului Sebastian Voiculescu. Ei vor recurge la procedee dure de intimidare și amenințare, la fel cum Ionel, Romanița și alții o determină pe Marghioala să se simtă tot mai înspăimîntată de un „monstru" cu mai multe capete. Parcursul labirintic din *Ca frunza dudului din rai*, unul din cele mai realizate din dramaturgia lui D. R. Popescu și din dramaturgia noastră contemporană, propune o evaluare critică lucidă, dezbărată de retorismul obișnuit, a efectelor inumane ale „comercializării conștiinței". Dar ce înseamnă această „comercializare", această sărăcire și acest negoț cu conștiința umană ? Este simbolul acțiunii nefaste a unei atracții de tip special : Minotaurul în labirint. Calea adevărului este de multe ori mai dificilă, „ascetică" și, iată, primejdioasă, pare-se, căci, altfel, cum s-ar putea explica reacția de adversitate pe care o provoacă ? Totodată, este și propensiunea spre umanitate, spre partea de lumină a ființei, în ciuda manifestărilor nefirescului, ale conștiinței „de consum" ce se pretează la minciuni și lașitate pentru asigurarea unui confort iluzoriu.

Remarcabilă această procedură de a dezbăra subiectul dramatic de retorica „tezei" ! D. R. Popescu, original, și cu un instinct sigur al dramaticității, nu oferă subiecte „bine făcute" care, prin dialog, să devină ușor digerabile. Sînt destule piese în dramaturgia noastră unde ideea că omul trebuie să se afirme pe calea libertății și a propriei individualități apare numai *expusă*, fără impact veritabil asupra conștiinței receptoare. La D. R. Popescu, existența omului în labirint, periclitată adesea de coaliția determinațiilor nefaste, este surprinsă inteligent și dramatic într-un convulsionat proces de evoluție spre „camera centrală" a labirintului, spre acea stare de a fi a ființei, eliberată de angoasă, de sentimentul propriei insecurități. Nu este, acest drum, un marș victorios al omului spre împlinirea de sine. Personajele pieselor sale se află într-o febrilă căutare a „cheilor pentru labirint" — intuiții adînci ale minții și inimii de a afla „soluția", „ieșirea" din labirintul individual sau comunitar. Din această

Scanned with OKEN Scanner

cauză, piesele nu sînt ușor de „descris", ele instituind o concepție a „iregularului" la nivelul construcției dramatice, de neregăsit la nici un alt autor român contemporan de teatru.

*
* *

Cum am văzut, cele trei drumuri în labirint — al curajului, lașității sau adevărului — stau adesea sub semnul deciziei pe care urmează să o adopte personajul. În *Mama* decizia este, pînă la un moment dat, contrariată de un anume dubiu. În altă piesă într-un act, *Visul* sau *Damen vals*, labirintul nehotărîrii este mai complicat. Personajul Silvia, vom vedea, se sinucide exact în momentul în care transferul din vis către conștient pare a confirma luarea unei decizii. Personajul este unul din puținele, în dramaturgia lui D. R. Popescu, ilustrînd cazul labirintului unde monstrul (care este personajul însuși) sfîrșește prin a se autodesființa. Ca într-un labirint dintr-un desen florentin din secolul al XV-lea, simbolismul implică aici „un răspuns paradoxal la o întrebare aparent fără speranță (...) : După ce faci dificila, complicata călătorie, ce afli în centru ? — *pe tine*". (17)

Piesele de mai sus, cărora li se mai pot adăuga *O pasăre dintr-o altă zi*, *Pasărea Shakespeare* sau *Omul de cenușă* sînt „spectacole" ale curajului și lașității, ale adevărului și minciunii. Ca și în *Horia* sau în *Pisica în noaptea Anului Nou* lașitatea determină crima. Cel mai adesea, însă, la D. R. Popescu „morții", presupuși sau nu, instaurează un aer de farsă tragică prin care devine evident că visul, dorința încearcă să se substituie realității. Probabilitatea crimei facilitează „carnavalizarea" locului, personajele relevă adevăruri, altminteri de nespus, „nebunia" devine suverană. Adevărul pare adesea ascuns într-un cotlon al acestui tip de labirint al conștiințelor veșnic tulburate, al angoaselor. Ideea că omul poate afla adevărul și că rătăcirea în tiranicul labirint individual are un sfîrșit, transpare cu forță de convingere în toată dramaturgia sa.

Scanned with OKEN Scanner

Un dramaturg vest-german, Rainer Werner Fassbinder, trece și el în revistă aceeași arie problematică, piesele sale dorindu-se „o cronică a angoaselor și aspirațiilor contemporane" dar problematica uneia din piesele sale (18), *Die bitteren Tränen der Petra von Kant (Lacrimile amare ale Petrei von Kant)* se subsumează unei ideatici mediocre. Relația ambiguă dintre Petra von Kant, actriță de succes, divorțată, și Karin, despărțită de soț, debusolată, poate fi interpretată atît din punctul de vedere al fricii de singurătate, al lesbianismului, cît și din acela al unei prietenii disperate. Sensul unei rezistențe morale, nu scutită de căderi spectaculoase, este „cheia" personajului care nu are anvergură dramaturgică. Cuplul realizat de R. W. Fassbinder nu vădește complexitatea de joc pe care o găsim, de exemplu, la cuplul Baba-Serva, din *Pădure cu pupeze* de D. R. Popescu. Preocupat să sondeze numai abisul sufletesc pentru revelarea unei întregi game a angoaselor, studiul de caz al lui Fassbinder nu este întru totul convingător.

*
* *

Călătoriile în labirint ale personajelor lui D. R. Popescu, interesante mai întotdeauna prin asociațiile surprinzătoare stabilite între curaj, adevăr, lașitate, pun problema sensului afirmativ al elementelor tragice din dramaturgia scriitorului. Într-un volum de eseuri, Ileana Mălăncioiu, scriind despre „vina tragică", afirmă : „Vina tragică o constituie nu numai eroarea ca atare, ci și conștiința acestei erori, stabilite în raport cu propria lege a individului, de neconceput altfel decît prin admiterea de către el a unei ordini morale și a unui sistem de valori corespunzător acesteia". (19)

Lansate în labirint, pe drumurile curajului, lașității sau adevărului, personajele dramatice ale lui D. R. Popescu reprezintă efortul scriitorului de recuperare prin faptul de artă a unei ordini pierdute — una din cele mai

Scanned with OKEN Scanner

explicite tendințe din dramaturgia noastră în direcția redescoperirii acelei stări a ființei, nealterată de falsul existențial.

Degradarea umanului

Sînt cîteva piese de teatru ale lui D. R. Popescu mai puțin frecventate de critica noastră dramatică, mai puțin corelate cu ansamblul operei sale dramatice. Scrise, să zicem, într-o primă fază de afirmare ca dramaturg, *Luminile paradisului*, *Dirijorul*, *Visul* și *Pădure cu pupeze* reprezintă interesul constant pe care autorul l-a purtat și îl poartă unei problematici ținînd de evoluția și afirmarea ideii de umanism în opera de artă.

Luminile paradisului este expresia labirintului modern, scientist, generator al dezumanizării. Cei doi „cavaleri ai apocalipsului", Rop și Stih, într-un joc de farsă tragică, exersează laborioase cercetări absurde. Stih este adeptul transformării omului : „Să vedem cum orice murdărie transformă totul în murdărie și cum orice ființă hrănită cu lături și crescută în paie se transformă în rîmător". Rop, savantul rupt de realitate, lucrează la invenții himerice menite a asigura viitorul omenirii. Conștiința, pentru Rop, este o calamitate : „Știința n-o să poată progresa, cunoașterea n-o să poată înainta dacă tot timpul ne facem probleme..." Apariția Fetei e un semn concret, o posibilitate de revenire la realitatea de care sînt tot mai departe ; efortul de a deveni din nou oameni, prin iubire, este refuzat cu îndîrjire.

Simbolistica acestei mici lucrări devine mai împlinită odată cu perspectiva războiului. Insul, personajul care se îndrăgostește fulgerător de Fată, parodie a dragostei în epoca vitezei, nu reușește să se salveze prin iubire, care este, în cazul lui, un mecanism funcționînd fără suport, dar, ceea ce este la fel de important, nu creează o fisură în argumentația prin care cei doi „savanți" sus-

Scanned with OKEN Scanner

ţin consacrarea cercetărilor lor binelui omenirii. „*Stih (cîntă la o goarnă)*: A început războiul prin vecini (...) *Insul*: De ce nu-i înspăimîntaţi cu arma voastră grozavă, să facă pace? *Rop*: Arma nu e pentru scopuri atît de mărunte, să înspăimînţi sau să distrugi un stat. *Fata*: Atunci pentru ce lucrezi la ea? *Rop*: Pentru viitorul lumii. Pentru folosul omului. *Insul*: Şi dacă pe mine mă ia la război şi crăp acolo, cu ce-mi mai poate fi ea de folos?"

Scientismul epocii moderne, inadecvarea unei părţi a cercetării ştiinţifice la voinţa oamenilor de a trăi lipsiţi de griji şi de spaime este un alt aspect al „lumii ca labirint". Rop este un savant la care, în planul conştiinţei, s-a produs o ruptură definitivă între act şi semnificaţia lui morală. Noul timp pe care îl doreşte el oamenilor, căutata lumină universală, eforturile puse în slujba unei viziuni (luminile paradisului) înseamnă distrugerea a tot ce s-a creat pe pămînt.

Dacă finalul cunoscutei piese a lui Karel Capek, *R.U.R.*, promite perpetuarea speranţei în continuitatea vieţii pe pămînt, fie ea şi prin intermediul roboţilor capabili de sentimente, finalul piesei lui D. R. Popescu este în aceeaşi linie cu tot ce s-a petrecut pînă atunci. Rop va fi, la rîndul său, victima unei dezumanizări ajunsă la gradul extrem. Spectacolul degradării umane este dureros, şi D. R. Popescu îl redă fără a încerca să intervină meliorist în final. Astfel, *Luminile paradisului* păstrează nealterată forţa de şoc, de semnal de alarmă în conştiinţe, care nu şi-au pierdut nici pînă astăzi audienţa.

Farsa tragică, prin *Luminile paradisului*, are evident o funcţie simbolică. Stih, cel care trăieşte la un nivel primar, bio-fiziologic, reprezintă personificarea adevăratului pericol: desconsiderarea totală a funcţiilor intelectual-creatoare ale omului. În piesa lui Dürrenmatt, *Fizicienii*, apelul la mască, la dublul joc, reliefează un stadiu avansat al retragerii omului de ştiinţă (Möbius) din faţa efectelor propriilor descoperiri. Convieţuirea în ospiciul unde Möbius şi-a luat masca unui nebun, cu alţi doi alienaţi care au luat masca lui Newton şi Einstein,

Scanned with OKEN Scanner

dezvăluie un mecanism al crimei de care pacienții-făptași, Bentler (Newton) și Ernesti (Einstein) sînt absolviți. În timp ce Möbius își caută salvarea prin retragerea totală în ospiciu, Rop este activ. Orbirea lui totală, abstragerea din realitate, îl izolează perfect. Lovitura din final, moartea sa, de victimă a mecanismului acționat de Stih, este la fel de surprinzătoare ca răsturnarea de situații din finalul piesei lui Dürrenmatt : Möbius crezînd că ospiciul este un loc al securității depline află că, de fapt, este trustul care punea în practică descoperirile sale științifice. Și Buero Vallejo folosește procedeul, dar nu în final, în cunoscuta sa piesă *Fundația,* unde „fundația" se dovedește a fi o adevărată închisoare franchistă, simbol al rezistenței împotriva dezumanizării, a forței absorbante declanșate de mecanismul absurd al unei realități aberante.

Farsa tragică este exersată și în micul act intitulat *Dirijorul,* o altă expresie a aceluiași proces de dezintegrare a personalității umane. Aici, un alt cuplu — Domnul și Genevieva — este agentul acționînd orb, mecanic, al unui destin absurd. Cei doi se ocupă cu împăiatul, la fel cum Mirele și Miresele ucid fără discriminare, în *Pădure cu pupeze.* Ei par să fi pus la punct o tehnologie care acționează din plin. Un grup de nou veniți — Șchiopul, Dințosul, Spînul, Întîrziatul, Înaltul, o confrerie de lucrători într-un restaurant, vrea să înființeze o orchestră. Le lipsește, însă, Dirijorul : Nan, considerat mai dotat intelectualicește. Acesta, personaj mut în tot timpul actului, pare a nu avea altă preocupare decît să-și noteze într-un caiet tot ce se vorbește în jur, lucru care derutează pe admiratorii săi, ba, pînă la urmă, îi face suspicioși, determinîndu-i să-și îndrepte atenția către cel mai puțin înzestrat — Domnul. Caietul lui Nan, adevărată teroare pentru membrii „orchestrei" cuprinde, la fel ca pergamentele lui Melchiade din romanul lui Marquez, *Un veac de singurătate,* istoria celor prezenți, inclusiv a lui Nan, idolul lor, pînă la suprimarea tuturor. Farsa devine tragică în momentul în care Domnul îi pune pe „muzicanți" să se îmbrace fiecare într-un costum simbolizînd diverse apartenențe pentru a-i putea împăia de

Scanned with OKEN Scanner

vii și gata costumați. De altfel, aceasta este mîndria Domnului — „omul împăiat de viu".

Dirijorul reprezintă efigia teroristului care cere supunere necondiționată. Grupul, numericește superior, nu opune nici o rezistență, vigoarea Domnului fiind un „argument" care paralizează. Actul este și un mic studiu de caz al „opiniei publice". Personajele se transformă vizibil în ridicole păpuși, lesne de manevrat, care parcurg rapid traseul de la pretenția intelectual-artistică la lașitate. „Dirijorul" lui D. R. Popescu amintește de un alt personaj care cere supunere necondiționată, *Dresoarea de fantome* a lui Ion Băieșu. Finalul este, aici, neașteptat, repetabil. Dresoarea este ucisă de fantomele revoltate de tratament dar, imediat, la castel se prezintă noua dresoare de fantome care va face gloria turismului internațional în căutare de senzațional. Procedeul *repetiției*, al inserției repetate a absurdului într-o existență condamnată la degradare, al crimei care se repetă, l-am întîlnit în *Lecția* lui Eugen Ionescu. Eleva este ucisă de Profesor, cuprins de un adevărat delir criminal. În universul „absurd" crima devine un fapt comun, aproape neobservabil căci, după cum spune Servitoarea, „n-o să întrebe nimeni nimic, s-au obișnuit". La Eugen Ionescu drumul spre crimă este un efect al derulării replicilor, avalanșa cuvintelor însăilate mecanic, conform schemei stimul-răspuns, fiind devastatoare. Personajele cad pradă acestui delir verbal care naște reacții aberante.

Personajul lui D. R. Popescu, Domnul, care „dirijează" nu atît o orchestră cît forme golite de sens, este asemănător cu Stih din *Luminile paradisului*. Construcția celor două acte este similară. Dialogul este realizat din perspectiva unei comunicări obstrucționate, evidențiind absurdul în limbaj dar și neputința de a interpreta corect, în plan logic, semnele realității. În ambele, personajul cel mai supus dezumanizării este cel care are cîștig de cauză în lipsa unei opoziții mai consistente. Adevărate personaje de farsă tragică, muzicanții din *Dirijorul* sînt simbolul unui univers sărac, anemiat afectiv și mental, degradat, ca în *Luminile paradisului*, în ceea ce privește marile elanuri și idealuri ale umanității. Întunericul labirintului este total, devastator pe planul

Scanned with OKEN Scanner

conștiinței, și are ca efect desființarea ființei. În plus, Dirijorul apare ca o încununare a imposturii, Domnul, fără nici o aptitudine specială, afară de aceea a distrugerii, preluînd conducerea formației. Finalul piesei instaurează o atmosferă de carnaval cu mișcări grotești în care nu „regele" este suprimat ci participanții la această manifestare. În același timp finalul, la fel ca în *Acești îngeri triști*, este o fotografie, un stop-cadru cinematografic, reprezentînd un *muzeu* în care exponatele sînt vechi, prăfuite, grotești în încercarea lor de verosimilitate. Atît *Dirijorul*, *Luminile paradisului* cît și *Candelabrul* oferă un bogat material de meditație asupra unei vechi teme : „lumea pe dos".

Un alt personaj, pierdut în labirintul propriei neputințe, în „tiranicul labirint individual" cum ar spune D. R. Popescu însuși, este Silvia din *Visul* sau *Damen vals*. Silvia duce o existență incertă, la granița oscilantă dintre vis și realitate. Melania, personajul absent din scenă, sora ei, este obstacolul care o împiedică să se desprindă, să plece, să scape de situația ei de spălătoreasă a mizeriilor altora. Acest „om din subterană" (actul are ca loc scenic un subsol) visează la „damen-valsul" ratat odinioară, cînd alesul ei, „Filip cel frumos" nu a invitat-o la dans, și a părăsit scena. Astfel, „dorința de a se împlini ceva, damen-valsul... Damen valsul, bucuria fetelor, viața, jocul fetelor...", acest ideal neîmplinit de adolescentă rămîne mereu prezent în gîndurile și tînjirea ei. Revenirea la realitate îi oferă imaginea unei alte neîmpliniri — destinul ei actual. Personajul face parte dintr-o mare familie, despre care am mai vorbit — este familia „îngerilor triști" — cei care au pornit-o bine, frumos, dar au greșit drumul, ca personajele lui Marin Sorescu. La fel cum Ion din *Acești îngeri triști* își caută mireasa, visînd-o în așteptarea lui Făt-Frumos, tot astfel Silvia visează, dorind, parcă, împlinirea în vis a ceea ce nu s-a întîmplat în realitate. Deșteptarea e urmată invariabil de recunoașterea propriei neputințe : „Nimic nu-mi reușește ! Asta e minunea mea ! Neputința, asta e minunea pe care o poate săvîrși omul. Și ce minune mai teribilă vreți să pot face decît să nu poți face nimic". Silvia, claustrată în „subterana" ei, este, precum Iona, „un dum-

Scanned with OKEN Scanner

nezeu care nu mai poate învia". Visul ei repetat este implorarea unei purități acum întinate, „o nouă naștere". Ca și Paracliserul, ea eșuează în tentativa de a accede la un stadiu revolut al ființei.

Semnificative, din punctul de vedere al visului, sînt alternările vis-realitate, în care prezența invizibilă a Melaniei este un factor inhibant, o dureroasă obsesie. Sora bolnavă incurabil trebuie să moară pentru ca ea, Silvia, să poată fi liberă. Și astfel, visul începe să fie *dirijat*, voința ei de libertate transferă pe planul visului luat ca realitate elemente inexistente ale unui prezent opresiv. Ipoteticul telefon prin care i se spune că Melania a murit este, în vis, acceptat ca atare și transferat în real. Frenezia eliberării, conștientizată, este debordantă, pregătirile ei de plecare încep cu un dans de bucurie, valsul, damen-valsul, grotesc acum, căci brațele ei cuprind inconștient rufele cu care se înfășoară dansînd pînă cînd, imobilizată, prinsă *definitiv,* moare asfixiată.

În mic, labirintul rufelor, simbol al unei neîmpliniri văzută în partea ei abrutizantă, degradantă, este copleșitor și amintește de acela al păturilor murdare din piesa lui Arrabal, *Labirintul*. Procesul care i se intentează personajului principal precum și condamnarea la moarte pentru o presupusă culpă este asemănător sancționării Silviei pentru dorința ei ca Melania să moară.

În labirintul determinațiilor sărace și acaparante ale realității care o agresează pe Silvia, „monstrul" pare a fi Melania, cea pe care Silvia, în vis, o sortește dispariției. Dar, ca mai peste tot în labirintul modern, monstrul este chiar cel prins în labirint. Ca și la Arrabal, presupusa victimă trăiește. Melania intră în cameră („subterana" Silviei) în momentul probabilei sinucideri a acesteia.

Monologul *Visul* sau *Damen-vals* este, astfel, un mic studiu al dezumanizării la care duce neputința de a ieși din „tiranicul labirint individual". D. R. Popescu desfășoară aici o tehnică a ambiguității, a suprapunerii planurilor fictiv-iluzorii și reale care dă rezultate remarcabile în condițiile monologului. Este foarte dificil, într-un monolog care este de fapt întreaga piesă, să fie realizată o tensiune dramatică permanentă prin alternarea

Scanned with OKEN Scanner

momentelor de prezent și de trecut scenic ale unicului personaj. Absența momentană a Melaniei, asociată cu prezența copleșitoare a visului care îi dă mereu Silviei sentimentul frustrării, sînt momentele cheie ale unui act fără „conflict".

Obscuritatea existențială în care se află Silvia, în acest episod al vieții ei, mai oferă totuși posibilitatea unei schimbări. Speranța ei este rezultatul direct al dezacordului dintre eul personajului și viața sa — semnul, spunea Albert Camus în *Mitul lui Sisif,* al instaurării sentimentului absurdului. Dorința ei ca Melania, care „a fost învățată să fie frumoasă, să domnească acasă, prin oraș, în lume, să trăiască frumos", să dispară, dorința ei, condamnabilă pînă la un punct, nu o dezumanizează și nu poate fi comparată cu, de exemplu, retragerea totală din prezentul propriei ființe a lui Krapp din *Ultima bandă a lui Krapp* de Samuel Beckett. Și actul lui Beckett oferă spectacolul unei existențe derulate în fața celui care a trăit-o. Distanțarea, tinzînd pînă la obscurizarea totală, pe scenă, a personajului Krapp, în favoarea prezenței masive, copleșitoare, a vocii sale imprimată pe bandă de magnetofon, povestind propria *istorie personală*, este procedeul prin care Samuel Beckett și, în general, teatrul „absurdului" anihilează nuanțat evoluția scenică a personajului, instaurează, invizibil, un timp interior care devoră omenescul.

Un „înger trist", Silvia dispare în întunericul labirintului în care „damen-valsul" s-a dovedit a fi dansul morții, la fel cum Insul, din *Pădure cu pupeze,* va fi absorbit în labirintul propriilor incertitudini și ezitări.

Cititorul piesei *Pădure cu pupeze* este prins, pînă la un anumit moment, de aceeași atmosferă ca și cel care urmărește atent evoluția personajelor din *Vînătoarea regală* sau *F.* Și în cazul piesei de teatru, la fel ca în romane, D. R. Popescu demonstrează aceeași artă a proliferării *ipoteticului,* a desfășurării simbolice inepuizabile. Este evident că *Pădure cu pupeze* s-a născut din aceeași sevă romanescă. Sînt cîteva personaje care trimit cu gîndul la Tică Dunărințu (Insul), Moise (Baba), situații și personaje despre care se vorbește în piesă dar sînt

Scanned with OKEN Scanner

absente : doctorul Dănilă din *Vînătoarea regală*, episodul turbării cîinilor, moartea mătușii Maria din *F*, apariția femeilor în negru din *Marea Roșie* (în *Vînătoarea regală*) etc.

În *Pădure cu pupeze*, piesă în trei acte, labirintul aparent este reprezentat de pădurea nesfîrșită în care se află castelul, loc al confruntării între Baba, Serva și Insul. Ca și labirintul lui Borges sau Arrabal, cel din piesa lui D. R. Popescu nu are limite — este o imensitate care deprimă, dezorientează în cel mai înalt grad, nemaioferind nici o șansă rațiunii de a se exersa. Pe tot parcursul piesei, acest labirint aparent se constituie ca o amenințare, la început obscură, mai apoi accentuată. Centrul său este castelul, acum în ruină, unde Baba și Serva sînt în așteptarea devorantă a unui Godot care, totuși, vine.

Actul I, cel mai lung, este cel care oferă toate datele conflictului. Insul sosește, la castel animat de intenții justițiare : vrea să găsească pe asasinul părinților săi. Un joc al ipotezelor se derulează aici, cu certitudini care mistifică, cu schimbări de roluri care derutează. Baba încearcă să-l convingă pe Ins că și-a sugrumat tatăl într-un moment de delir, și l-ar fi aruncat în fîntîna de lîngă castel, Insul o acuză pe Babă că ar fi otrăvit-o pe mama lui care, după afirmația Babei, s-ar fi sinucis, Serva îl acuză pe Ins că a inventat moartea părinților cu intenția unui șantaj sentimental, pentru ca, apoi, tot ea să recunoască faptul că tatăl Insului venise la castel (relatarea urmează de aproape episodul cu doctorul Dănilă din *Vînătoarea regală)* s-o acuze direct pe Babă de dispariția celor doi. Finalul actului este o încununare a victoriei Babei asupra Insului : ea recunoaște crimele și prin acest autodenunț îl seduce pe Ins care se simte înfrînt : „Credeam că de-o să aflu din gura cuiva că pe tatăl meu l-a... am să-l sugrum pe loc. Dar n-am avut curajul, n-am simțit că trebuie...“ Serva, în fața acestui spectacol al decăderii unui om tînăr uitînd de moartea părinților pentru a se lăsa prins de mrejele Babei, ia hotărîrea care va duce la crimă. Actul II stă sub semnul

Scanned with OKEN Scanner

travestiului. Insul observă dispariția Servei și o acuză pe Babă de crimă. Se dă o luptă surdă între deruta Insului și superioritatea Babei. Și totuși, revirimentul se produce. Insul realizează falsa postură : „Nu, a fost un accident care n-o să se mai repete", și ia hotărîrea de a o suprima pe Babă. Finalul este și revelarea travestiului.

Actul III înseamnă tentativa Servei de recuperare a Insului, tulburat de crimă. Visul de fericire al Servei alături de Ins se izbește de sentimentul justițiar al acestuia : „Și pentru asta trebuie să te sărut, drept recunoștință c-ai îndeplinit ce trebuia eu să fac ? Dar eu nu voiam s-o ucid, sînt și alte pedepse date de legi..." Remușcările îl cuprind pe Ins care delirează vorbind cu Serva. Baba îi apare în chiar timpul dialogului cu Serva determinînd confuzia totală a personajului. Din cauza indeciziei, a lipsei certitudinii, Insul nu acceptă dragostea Servei. Jocul Insului este foarte complex în acest final de act și de piesă. În timp ce Serva, urmîndu-și visul de dragoste, încearcă să-l convingă de justețea crimei ei, Insul, în dialog cu Baba, nu suportă ultimul compromis, de a accepta dragostea Servei : „*(Babei)* Să poți zice : încă un bărbat care a acceptat să trăiască exact ca o pupăză. Strălucitor la pene, dar și în duhoare".

Finalul piesei marchează intervenția iraționalului care distruge : grupul Mirelui și al Mireselor îi ucide pe Ins și pe Serva și joacă o partidă de pocher în care miza este Totul.

Astfel, *Pădure cu pupeze*, se definește ca un complicat joc al simbolurilor. Piesa este una din cele mai complexe dezvoltări ale labirintului în dramaturgia lui D. R. Popescu. Valoarea ei deosebită, ca tehnică dramaturgică și ca literatură, stă în precizia geometrică a producerii „peripețiilor", „recunoașterii", și a „evenimentelor patetice", ca să folosim termenii consacrați prin *Poetica* lui Aristotel în descrierea părților tragediei. În același timp, este surprinzătoare, ca bogăție simbolică, o întreagă *poezie* a dialogurilor.

Pădure cu pupeze reprezintă o etapă matură în scrisul dramaturgic al lui D. R. Popescu. Simbolurile nu proliferează debordant ci sînt subsumate unei poezii a inefabilului. Experiența romanescă a determinat, în parte,

Scanned with OKEN Scanner

consistența personajelor, schimbarea frecventă a punctelor de vedere asupra aceluiași eveniment — una din trăsăturile definitorii ale artei prozatorului D. R. Popescu — contribuind la realizarea unei tensiuni dramatice constante.

Se cuvine remarcată aici acea tehnică a anticipării despre care vorbeam și în cazul pieselor lui Marin Sorescu, *Iona* și *Paracliserul*. În primul rînd sînt anticipate principalele două evenimente ale piesei : venirea Insului („*Baba* : Dar poate că o să apară vreun ins... un tînăr, să ne vadă") și intervenția Mirelui și a Mireselor, reflex al relatării radiofonice a unui eveniment real („*Serva* : Ca să-și demonstreze lor că sînt tari, că sînt stăpîni pe ce vor să facă și că nu se tem, nu de alții, ci de ei"). Mișcarea complementară celei anticipatorii este cea retrospectivă. În mare parte evoluția conflictului piesei stă sub semnul trimiterilor la o *preistorie* a personajelor care atenuează anticiparea din debut pentru a o face extrem de semnificativă în final. Sensul acțiunii acestui cuplu de vectori dramatici este similar, într-o anume măsură, dezvoltării mecanismului tragic așa cum a fost el „codificat" în tragedia veche. Ideea de destin este implicată în piesa lui D. R. Popescu prin anticipările Babei care glosează, totodată, și pe marginea datelor din *preistoria* personajului Insul. În acest fel, situațiile dramatice din preistorie (venirea tatălui la castel, uciderea lui etc.) își pun amprenta decisiv pe evoluția Insului, derutat de un „reviriment" (în sens aristotelic) niciodată complet. De aici rezultă, ca și în cazul tragediei grecești, în *Oedip*, de exemplu, primatul situației asupra personajului tragic, fapt care înseamnă „că el dezvăluie, prin el însuși și independent de subiectivitatea personajelor, esența umanului, în timp ce personajele apar în cadrul lui (al primatului — n.n. M.P.) ca agenți cosmici care actualizează destinul, rolurile care se opun și divid substanța unică". (20). Destinul, în piesa lui D. R. Popescu, este rezultat din mișcarea oscilatorie între trecut, cu factorul ereditar ca pildă (Tatăl), și prezentul unei indecizii continui. Sancționarea finală prin intervenția iraționalului în ipostaza sa destructivă este, astfel, consecința unui dereglat mecanism al opțiunii care nu este actualizată.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, Insul are reprezentarea exactă a *întortocherii* labirintului său individual și a celui exterior : *„Insul* : (...) Nu, n-am venit să rămîn cu tine sau cu ea, am venit ca să-mi caut părinții. *Baba* : Dar ei nu mai sînt. *Insul* : Înțeleg. Și dacă nu mai sînt ei, aș putea și eu să nu mai fiu dacă nu accept să te ascult pe tine. Pădurea e nesfîrșită, n-aș mai putea ieși de aici. Să rămînem noi doi stăpîni și să moară fata aceasta. E o propunere, înțeleg. Dar mai înțeleg ceva, că nu e o propunere, e o provocare : eu să accept și tu să rîzi apoi de mine, și să-ți bați joc și de drumul meu aici". Din acest moment piesa ia o turnură grotescă, opțiunea, ca dat esențial pentru conștiință, devenind din ce în ce mai nesemnificativă căci, după observația lui Jan Kott, „Atunci cînd ambele alternative ale opțiunii impuse sînt absurde, inadecvate sau compromițătoare, situația tragică se transformă într-o situație grotescă. Eroul trebuie să joace, deși nu există joc. Nu există nici o soluție, dar n-are voie să arunce cărțile căci, deși aceasta ar fi o ieșire, nu încape îndoială că ar fi o ieșire proastă". (21). Apare din ce în ce mai evident faptul că Insul, aidoma eroului tragic, „este claustratul, cel care nu poate ieși fără să moară" (22), după cum spune Roland Barthes despre eroii racinieni. Profesarea grotescului de către Baba (prin costumație, semne de alienare), precum și travestiul care susține întreg actul al doilea sînt dovezile exterioare care încep, însă, să se insinueze în conștiința Insului ca adevăruri ale realității trăite, ale *jocului mortal* — una din caracteristicile esențiale ale labirintului dar și ale poeticii dramaturgice a lui D. R. Popescu. Personajul este conștient dar și derutat de insinuarea unei situații de excepție : realitatea trucată parțial : „Nu cumva amîndouă sînteți înțelese și vreți să mă zăpăciți jucînd teatru ?"

Interesantă această idee de teatru în *Pădure cu pupeze*. Este evident că Baba vrea să-l fixeze pe Ins, să rămînă la castel, că Serva vrea să plece cu Insul, urmîndu-și visul de fericire. Lupta celor două exprimări existențiale ale dorinței de a nu fi singur se desfășoară ca *spectacol* în timpul primului act, avînd un spectator care începe să fie din ce în ce mai implicat. Jocul celor două are aceeași forță de seducție ca a Minotaurului în

Scanned with OKEN Scanner

labirint. Insul trebuie să distrugă monstrul, fapt care echivalează cu aflarea adevărului despre soarta părinților săi. D. R. Popescu procedează la un *artificiu manierist* — personajul Insul, în primul act, este destinat rolului de *oglindă* în care se reflectă imagini verbale la nesfîrșit într-un complicat joc căruia personajul-oglindă nu-i mai dă de capăt. Magia acestui joc al imaginilor îl captivează, îl orbește și-l face să devină captiv în labirint. Momentele esențiale ale acestei decăderi le-am văzut — seducția exercitată de Baba și crima înfăptuită de Serva. Finalul piesei introduce un alt element surprinzător care, așa cum ne-a obișnuit teatrul lui D. R. Popescu, obligă la reconsiderarea întregului. Este vorba de apariția Mirelui și a Mireselor constituiți, pentru puțin timp, ca *spectatori* ai jocului în care acum Insul este pe deplin participant. Insul ajunge tîrziu la o concluzie — plecarea, singura șansă de a evada din labirint. Ne aducem aminte de Iona, personajul lui Marin Sorescu, căruia realitatea i se prezenta travestită în acele burți nesfîrșite de balene. Finalul piesei lui Sorescu este conștientizarea unui același impuls — plecarea. Și pentru Iona, și pentru Ins denunțarea travestiului este tîrzie. Gestul final al lui Iona este diferit, ca semnificație, de finalul piesei lui D. R. Popescu. Apariția grupului asasin este semnul intervenției iraționalului pus în slujba unui mecanism absurd care, după observația lui Jan Kott, înlocuiește Divinitatea, Natura și Istoria din vechile tragedii. „Această noțiune de mecanism absurd este, spune Jan Kott, probabil, ultimul concept metafizic, care mai persistă încă în grotescul modern (...) El este o capcană pe care omul și-a întins-o lui însuși, și în care a căzut". (23). Libertatea în numele căreia acționează grupul din piesa lui D. R. Popescu este masca aceleiași forțe oarbe care susține tendințele spre distrugere ale apostolilor violenței din lumea contemporană. Schimbul final de replici este revelator : „*Mirele* (...) Nu există demnitate, omul a murit de mult ! / *Insul* : Și a supraviețuit bestia ? (...). Viața nu-i o clovnerie de prost gust, ordinarilor ! Pentru voi, totul este clovnerie, legea voastră e clovneria, gîndirea voastră... Dar o să pieriți, lumea n-o să se lase atît de mult disprețuită".

Scanned with OKEN Scanner

Pădure cu pupeze este, astfel, locul cel mai evident de desfășurare, în teatrul lui D. R. Popescu, al degradării umane la care duce drumul în labirintul individual dar și exterior. Existența ca trăire a aparenței, simbolizată prin pupăză, pasărea „strălucitoare la pene dar și în duhoare", revelă unele din pericolele care amenință și distrug ființa.

Dacă în *Pădure cu pupeze* apariția „bufonilor", a grupului Mirelui și al Mireselor se produce în final pentru a marca violent degradarea umanului, într-o piesă în două tablouri a lui D. R. Popescu, *Candelabrul,* cuplul bufon, Eugen și Călina, apare de la început. Salonul din sanatoriul unde se află cei doi este, în mic, un „spațiu D. R. Popescu". Ca și Insul din *Pădure cu pupeze,* Paul, funcționarul de la Patrimoniu, vine cu o misiune precisă — candelabrul, obiectul de artă care e prins de tavan, trebuie dat jos, altfel, dată fiind șubrezimea pereților, amenință să se prăbușească. Paul se izbește însă de rezistența celor doi, de refuzul de a accepta iminența pericolului. Acum iraționalul este în plină desfășurare, agenții săi, Eugen, directorul sanatoriului și Călina, încercînd să deturneze traiectoria lui Paul. Conflictul, schematic cum se prezintă, vizează o deschidere mai largă — o situație-tip. Este vorba de *actul intruziunii* care provoacă reacții neașteptate, aici ilogice. Paul, cel care vrea să preîntîmpine o primejdie, va cădea victimă celor pe care intenționează să-i salveze (este chiar suspectat de furt).

Este interesant jocul personajului, raportat la cele două tablouri. În primul, personajul, ca și Insul din *Pădure cu pupeze,* încearcă modalitatea comună, a logicului, a firescului. Dialogul poartă însemnele normalului, în ciuda deviațiilor provocate de Eugen. Argumentația este concisă, în limitele firescului, cu precizările de rigoare. Eugen nu admite, însă, în nici un fel, acest firesc, nu vrea să fie convins de nimic, îi repugnă logica elementară. Izbucnirea din finalul primului tablou este violentă — îl dă afară pe Paul. Astfel, se insinuează senzația unei dereglări care domină atmosfera locului, a unei alienări care, cum vom vedea în tabloul al doilea, devine

Scanned with OKEN Scanner

totală. În acest tablou, Paul schimbă tactica. După ce încearcă încă o dată să-i convingă pe cei doi, acum însă mai mult ca o confirmare a unui dubiu („Să controlez dacă am vorbit chiar cu directorul... să nu fi fost o farsă..."), părăsește firescul pentru a se încadra în regula nefirescului pe care o respectă cei doi, debitînd „sentențe" latinești, semn și al prețiozității dar, acum, și al unui compromis. Nici această tactică nu dă roade și ultima sa încercare de a-i convinge să dea jos candelabrul se soldează cu moartea sa. Semnificativ devine jocul cuplului după lichidarea intrusului. Replicile care urmează dezvăluie o adevărată „lume pe dos", Eugen fiind văzut ca simbol al anormalului, al nefirescului. „*Călina : (aruncă pe fereastră o pelerină de-a lui Paul)* — Să facem curățenie... *(mătură). Eugen* : Am scăpat de monstru, acum sîntem liberi să facem ce vrem". Un rudiment de remușcare își face pentru scurt timp apariția : „*Eugen* : A spus... crimă ? *Călina* : Cine ? *Eugen* : Cine plătește dacă o să cadă în cap ?!... *Călina* : El ce-a zis ? *Eugen* : Ceva... cu pușcăria... Nu-mi mai amintesc exact". Evoluția acestui schimb de replici amintește de dialogul dintre Vladimir și Estragon din *Așteptîndu-l pe Godot*, personajele lui Beckett dovedind o aceeași neclaritate și imperfecție a memoriei.

Finalul piesei este similar celui din *Pădure cu pupeze* : Eugen și Călina, într-o mișcare continuă, dispar schimbînd replici („sentențele" debitate de Paul), subliniind ideea de joc irațional. Candelabrul, obiectul conflictului, a fost dat jos („*Eugen* : Totuși de ce să cadă, dacă poate fi foarte ușor dat jos ?!") și chiar va fi aruncat în latrină. Astfel derizoriul pune stăpînire pe întreaga atmosferă a piesei și determină interpretarea plurivalentă a piesei.

Ca situație dramatică, piesa lui D. R. Popescu amintește de o schiță a lui Dumitru Solomon, *Holul comun*, unde obiectul disputei, holul comun, provoacă adversități ireconciliabile pînă cînd intervenția absurdului este deplină : Personajele B și C sînt lichidate iar personajul A, peste care au trecut anii, află că nu mai există casa în care avusese loc conflictul. Grotescul și absurdul manifestate din plin în dialog sînt mult accentuate în schița

Scanned with OKEN Scanner

lui D. Solomon, cu scopul reliefării disproporției între efortul depus și „mărul discordiei". (24)

La D. R. Popescu ceea ce este în cel mai înalt grad semnificativ este motivul „lumii pe dos" prilejuit de această adevărată *festa stultorum* profesată de personajele din *Candelabrul*, pe care am mai întîlnit-o și în *Pădure cu pupeze* sau în *Pisica în noaptea Anului Nou*. Tehnica anticipării, pe care am remarcat-o și în *Pădure cu pupeze*, contribuie și aici la configurarea deplină a unui ansamblu dramatic bine articulat : este vorba de visul pe care îl relatează Eugen în debutul piesei, un vis în care un individ dă buzna pe ușă și se repede să-l sugrume. Visul premonitor de la început și rîsul dement din final sînt două elemente ale nefirescului care caracterizează labirintul ca joc mortal.

Prin *Candelabrul* avem imaginea concentrată a degradării umanului în ipostaza sa „meurtrière". În același timp piesa are structura unui *capriciu*, atît din punct de vedere muzical cît și, mai ales, pictural. Visul lui Eugen din începutul piesei amintește de capriciul lui Goya *Somnul rațiunii naște monștri*, insul care dă buzna în vis, și mai apoi și în realitate (Paul), fiind „monstrul" pe care cei doi, Eugen și Călina, îl vor suprima.

*

* *

Despre cîteva elemente importante ale relației proză-dramaturgie în opera lui Dumitru Radu Popescu au fost făcute observații esențiale în critica literară. La începutul acestui capitol am prezentat un sumar punct de vedere asupra a ceea ce credem că ar defini circulația creativă a ideilor și temelor dintr-o formă literară spre alta, iar dacă ne permitem să revenim aici în legătură cu același subiect, o facem determinați de textul piesei *Ca frunza dudului din rai*, o realizare dramaturgică de mare interes. Perspectiva tragicului, prin degradarea umanului, pe care această piesă o amplifică, are, ca premisă, *Pădure cu pupeze*. Ea este regăsibilă și în alte texte, pe care

Scanned with OKEN Scanner

le-am analizat, sau în *Dormind pe un șarpe* ori în *La porțile paradisului*.

Scriind despre influența teatrului asupra prozei la D. R. Popescu, criticul Mircea Iorgulescu (25) observă schimbarea de atitudine a scriitorului : „Departe de a fi fost ori de a fi o simplă experiență sau o preocupare secundară, teatrul a însemnat pentru D. R. Popescu o restructurare a întregii sale creații. După 1965, în proza lui se trece de la *reprezentare* la *reprezentație*, narațiunea încetînd să mai aducă în scenă și devenind, la toate nivelele, o înscenare". Motivarea unei astfel de schimbări pare acum, după un timp suficient pentru aprecierea universului prozei și al dramaturgiei, relativ ușor de găsit : proza lui D. R. Popescu tăinuia, de la începuturi, caracteristicile unei dramaticități consubstanțiale. Procedura de susținere a acesteia, cum spuneam, se bazează pe posibilitățile autorului de concepere a acțiunii Memoriei. Ion Vlad, referindu-se la acest aspect în romanul *F*, aprecia că : „Soluția pare să vină din romanul faulknerian, unde *timpul persoanei* și reluarea unor evenimente (pentru o reconsiderare a lor) sînt tot o tentativă de a da noi dimensiuni realismului epopeic". (26) Aici, motivul labirintului este, spune criticul, „o aspirație spre eliberare și, în același timp, o condamnare a monstruozităților morale, a caracterelor versatile".

Regăsim în dramaturgia lui D. R. Popescu această dublă valență a motivului labirintului care instituie, la nivelul Operei, o deschidere spre tragic, căci lumea personajelor sale păstrează date fundamentale ale mitologiei și universului tragic elin, revăzute fie din perspectiva derizoriului, fie din aceea a unei posibilități de *înnoire* a ființei umane. În proza lui D. R. Popescu Nicolae Balotă (27), a întrezărit o imagine a „corabiei nebunilor" : „Imaginația febricitantă, gustul catastrofelor morale, sensibilitatea pentru valorile excesive ale atmosferei și mai ales cultivarea unei estetici a țipătului, ne îndeamnă să vedem în textele lui D. R. Popescu semnele unui neoexpresionism". Este evident că în teatru D. R. Popescu urmărește reintegrarea unor elemente de mitologie, prin tragedia greacă, operație prin care nu realizează, cum spune criticul, o obișnuită mișcare de translație a

Scanned with OKEN Scanner

acestora spre secolul XX, „ci găsește în mitul străvechi acele cîteva, «puține», soluții care sînt cele ale omului constrîns *in extremis* să-și «iasă din piele».“ O formulare cu valoare sintetizatoare scoate în evidență o astfel de modalitate a literarului : „Ceea ce produce forța uneori eruptivă, mereu latentă a epicii scriitorului este această dublă apetență contrară spre un satanism violent estetic al expresiei și spre o divină judecată ideal morală“. (28)

Lăsînd la o parte o întrebare fără îndoială interesantă pentru istoria literară și anume : ce a avut întîietate, desenul epic sau cel dramaturgic ?, să observăm că literatura lui D. R. Popescu este foarte *productivă* la lectură. Nicolae Manolescu, în capitolul pe care i-l rezervă scriitorului în *Arca lui Noe*, remarcă inspirat o anumită *„incertitudine a lecturii“* (29) care este pusă pe seama dificultății „de a nimeri spontan planul în care evenimentele și personajele își capătă înțelesul adevărat și deplin“. Pluralitatea lecturii, provocată de organizarea literară a scriiturii, este de găsit și în cazul pieselor de teatru care prezintă elementele fundamentale ale lumii epice în lumina puternică a *dramaticității*, a caracterului de reprezentație despre care vorbea Mircea Iorgulescu.

În linii mari, revenind la critica lui Nicolae Manolescu, mecanismul deriziunii, progresiva sa derulare au forța de sugestie a mistificării. Universul uman al prozelor lui D. R. Popescu îi apare criticului ca o „lume pe dos“, unde anormalitatea trece drept normală căci „povestită din interior, o lume *pe dos* nu apare ca răsturnată“. Am adăuga că, povestită din interior, într-o astfel de lume tocmai *normalitatea* este sancționată ca *aberantă*. „Pînă la urmă — scrie Nicolae Manolescu — din acest mod de a observa oamenii și viața lor, se naște senzația de spectacol burlesc, de *grand guignol...*“ Preluînd unele observații aparținînd lui Jan Kott *(Shakespeare, contemporanul nostru)* și Mioarei Apolzan *(Casa ficțiunii)*, privitoare la „lumea pe dos“ și la relațiile între comic și tragic (absența tragediei într-o lume tragică), criticul apreciază că în proza lui D. R. Popescu „comicul este expresia tragicului inconștient din lucruri, care se ignoră ca atare : și ține de spiritul spectacular, cîteodată carna-

Scanned with OKEN Scanner

valesc, în care sînt privite cele mai multe evenimente". Rolul catharsisului, într-o astfel de perspectivă, urmează a-l juca o „invenție" a timpurilor moderne — „amestecul permanent de nobil și de josnic, de gravitate și de comicărie".

Importante, aceste disocieri critice permit analiza comparată a două modalități literare — epicul și dramaticul — în viziunea tragică degradată. Măreția omului tragic este înlocuită, violent sau insinuant, cu o carnavalescă viziune a umanului — o *lume pe dos* aflată în fața examenului lucidității. Este starea de conflict, tensională în grad înalt, între lectura univocă și plurivalența „mascaradei". Senzația *ambiguității*, pe care orice desfășurare carnavalescă o conține inevitabil, este consubstanțială *cuvîntului dramatic* la D. R. Popescu, fapt care produce interferențe de mare rafinament între tragismul faptic *enunțat* (spus) al lumii personajelor și comicul derizoriu al cuvîntului *agresiv* (cu intenție de act) aparținînd personajelor ce-și delimitează o lume a lor unde supraviețuirea este mai degrabă un gest bufon-clovnesc decît unul vital-necesar. Prezența auctorială, deși se face simțită, nu aduce întotdeauna destrămarea insecurității și pare, paradoxal, efectul solicitării *in extremis* a unei instanțe a cărei eficiență în ordine moral-justițiară urmează să o deducem. Dramaturgic, această situație de excepție s-ar traduce prin ideea *scenariului absent*, concretizat prin parțialitatea participării personajelor la realizarea lui. Este, aici, un reflex al „perversității" cuvintelor care „și-au pierdut capul" și antrenează rațiunea pe căi false în labirint în vederea unei *discordia concors*. Procesul acesta, de descompunere a „ordinii", îl vom regăsi, sub diferite forme, în dramaturgia lui D. R. Popescu. Personajele sale vor traversa starea *stuporii* degajate de descoperirea „heliocentrismului", ba mai mult, a existenței mai multor universuri compatibile cu un „centru". Perspectiva relativizantă, impusă de o atare descoperire, are ca efect flotabilitatea ființei, degajată de constrîngerile unui adevăr unic (niciodată comunicabil sau reprezentabil) și lăsată în voia mareelor ambiguității poziției omului în lume.

Scanned with OKEN Scanner

Să ne apropiem acum de universul piesei *Ca frunza dudului din rai*, una din cele mai caracteristice creații ale lui D. R. Popescu din punctul de vedere al imaginii labirintului ca „lume pe dos" și mediu predilect de „navigare" a „corabiei nebunilor".

Situația de plecare, în această piesă, este tot o posibilă crimă care ar avea un martor : Marghioala. Eliminarea acesteia, a unei lucidități nealterate dar și a unei conștiințe active — devenită *topos* al întregii literaturi a scriitorului —, este un proces complex care scoate la lumină culpabilități, incipiente sau avansate, o amoralitate congenerică unei lumi infestată de virusul neomeniei. Căci mai toate personajele concretizează un labirint al terorii deghizate, al suspiciunii îndreptată spre Marghioala, care este silită să creadă că a înnebunit. Se verifică, încă o dată, principiul motor al acestei „lumi pe dos" — coaliția anormalului (minciună, falsitate, derizoriu moral, gînduri criminale) împotriva rațiunii ce trebuie reprezentată, *înfățișată* deci sub *fața, masca* am zice, a nebuniei.

Aflăm, de la început, după o procedură dramaturgică uzuală la D. R. Popescu, o „cheie" de descifrare a acestui carnaval în plină desfășurare : Marghioala, odinioară, interpretase rolul Medeei. Punctul de reper mitologic odată stabilit, derularea mecanismului dramatic produce situații în conformitate cu scenariul mitic avut în vedere. Majoritatea lor nu aparțin, însă, timpului desfășurării piesei (uciderea colonelului Paraschivescu, căsătoria cu Ionel, nașterea copiilor). Accentul, miza dramaturgică este pusă pe partea finală a scenariului : iubirea înșelată, răzbunarea violentă.

Sfîrșitul actului III permite o altă posibilitate de descifrare a lumii în care evoluează personajele. E aici un schimb de replici în care unul din cei care formează coaliția împotriva Marghioalei — ginerele ei, Marian — începe să înțeleagă justețea punctului ei de vedere : *„Ionel* : Să ai grijă de ea... Plătesc bine, mă cunoști. Nu e nebună, numai că fărîmițează absolutul... *Marian* : Exact !... în niște nuclee coerente în sine, extraordi-

Scanned with OKEN Scanner

nare... care o arată ca pe o înțeleaptă... ce dau vieții un sens ! *Frînculescu* : Cine bate cîmpii, domnule Marian ? Slabă nădejde să semene nucleele astea a gîndire... *(rîde)*... ce dă sens vieții (...). Sînt semnele minții care se duce de rîpă. (Iese) *Marian* : Nu ! *(Își pune mîinile la tîmplă) Ionel* : Ce faci ? *Marian* : Încep să gîndesc că... *Ionel* : Nu te obosi ! (...)".

Ca frunza dudului din rai pare o dezvoltare de mari proporții a unei teme studiată de D. R. Popescu în *Candelabrul*. Exercițiul avertizant al lucidității (prin Marghioala și, respectiv, Paul) are alura unei intruziuni a „anormalului", a „nebuniei" într-o „lume pe dos", stăpînită de irațional și inuman. Martoră la o posibilă crimă dar și la matrapazlîcurile favorizate de crescătoria de porci, de poziția lui Ionel (directorul „instituției"), de rețeaua densă de interese țesute în jurul său, Marghioala este supusă unui tir psihologic prelungit care o va aduce în starea dorită de ceilalți. Cei „sănătoși" sînt, de fapt, „nebuni" și trebuie duși la balamuc.

*
* *

Pe la jumătatea secolului trecut, E. A. Poe publica, în *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, povestirea *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether (Sistemul dr. Catran și al prof. Pană)* (30) unde, într-o tentă grotescă, ne este arătată o „lume pe dos" : nebunii unui ospiciu particular își arestează paznicii și instaurează, firesc, supremația anormalului. Spectacolul astfel pus la punct se desfășoară în fața privirilor unui neofit al cărui „ghid", fostul director al stabilimentului, acum „pacient", îi expune metoda dr. Catran și a prof. Pană aplicată în tratament. Vizitatorului îi sînt povestite diverse istorii ale căror personaje sînt, ne vom da seama, tocmai cei care le spun. Se creează astfel atmosfera de „normal" necesară credibilității. Evadarea paznicilor, „cătrăniți" și „fulguiți", conform inventatei metode, pune capăt acestei „lumi pe dos" în care „nebunii" luaseră locul celor „sănătoși", cu mari șanse de credibilitate. Cînd și cum recunoști „anormalul" ? se întreabă autorul : „...dibăcia cu

Scanned with OKEN Scanner

care simulează sănătatea mintală constituie pentru filozofi una dintre cele mai ciudate probleme ale psihiatriei. Cînd un nebun pare *pe deplin* sănătos, e tocmai timpul să-l pui în cămașa de forță".

Regăsim, deci, o temă literară de mare circulație — „corabia nebunilor" (modelul fiind *Narrenschiff* — *Corabia nebunilor*, a unui precursor german al Renașterii, Sebastian Brandt) care caracterizează, printre altele, „lumea pe dos", lume în care anormalul, sub aparența, mimarea normalului, are șanse de a fi acreditat ca atare și de a supune rațiunea introducînd o logică *sui-generis*.

Pentru că am adus în discuție o proză a lui Edgar Allan Poe, să ne amintim un fapt important pentru concepția scriitorului american despre procesul creator. Imaginația este înțeleasă de E. A. Poe ca o artă a combinării : „Nu există greșeală mai mare decît a presupune că adevărata originalitate este o simplă chestiune de impuls sau de inspirație. A crea înseamnă a combina cu grijă, cu răbdare și cu inteligență". (31). Este exprimat aici un precept manierist al artei pe care, totuși, mai tîrziu, scriitorul nu l-a mai expus în aceiași termeni, acceptînd importanța originalității creatoare.

Poetica lui Edgar Allan Poe a prilejuit expansiunea grotescului în opera literară, exprimarea unei viziuni despre lume în care, printr-o *ars combinatoria*, atît de prețuită de manieriști, se regăsesc anticipate cîteva din trăsăturile esențiale ale lui *Homo absurdus* : refuzul logicii, inserția fantasticului, atracția „bizarului". O mare parte a operei lui Poe stă, după cum precizează Nicolae Balotă, sub semnul coincidenței „între oroare, pasiune și teroare, pe de o parte (...) și grotesc pe de altă parte".

*

* *

Motivația rațională pe care personajul lui Poe o dă autorului în legătură cu anormalul sub masca normalului o regăsim și la D. R. Popescu, fie în *Ca frunza dudului din rai*, în *Candelabrul* sau *Pădure cu pupeze* ori *Dormind pe un șarpe*. Ea definește aici un tip de reacție a „eroului modern față de un univers pe care-l simte străin

Scanned with OKEN Scanner

și în care refuză să se încadreze. Poziția lui excentrică (anormală) nu exclude luciditatea (dimpotrivă), îi permite să demitizeze, să demaște clișeele. Rolul lui seamănă cu acela al bufonului (...) a cărui *evadare* (din sfera normalității) îi dă libertatea de a spune adevărul". (32)

Starea de *teroare*, ca rezultat al climatului *ambiguității*, secretat de proliferarea inumanului, asaltează personaje ca Marghioala, Insul sau Paul. Dramaturgul exersează o *ars combinatoria* care dă rezultate surprinzătoare : normalitatea, pentru a fi repusă în drepturile firești, suportă supliciul drumurilor false în labirintul disimulării. Precum în proza lui Poe, deviațiile de diverse naturi se înfățișează adesea sub o mască a normalului instaurînd un primejdios spațiu de tranziție. Exorcizarea acestor deviații este realizată din interiorul acestei lumi și nu prin intervenția unui personaj — purtător al vocii auctoriale, fapt care asigură demersului dramaturgic un indice ridicat de teatralitate, de tensiune favorabilă receptării productive.

Dintr-o aceeași „serie" dramaturgică — *Pădure cu pupeze, Candelabrul, Pisica în noaptea Anului Nou, Ca frunza dudului din rai* —, face parte și piesa *Dormind pe un șarpe*. Dacă în *Ca frunza dudului din rai* schema mitică avută în vedere era guvernată de figura Medeei, în *Dormind pe un șarpe* este interpretată, dintr-un foarte personal punct de vedere, relația Egist-Clitemnestra-Agamemnon. Surprinzător, la D. R. Popescu, în raport cu dramaturgii existențialiști care au resuscitat interesul în dramaturgia europeană pentru figurile mitologice, este faptul că schema mitică nu apare expusă dintr-o unică perspectivă. Universul uman supus maculării dezvoltă anomalii care perturbează relațiile biunivoce. Va fi vorba de crimă și aici dar nu de una singură. Suprimarea dorită a lui Ilarie, revoluționarul de profesie care acum „încurcă" pe mai tînara soție, Ella, și pe Tavi, un fiu nelegitim, dar și pe „dezaxata" Georgeta, pe Mulțescu, suprimarea eșuată, dar credibilă pînă la un punct, a avocatului Anton, uciderea lui Darcopol — toate acestea instaurează, la nivelul situațiilor dramatice, o corespondență multiplă, de natură polifonică, pe care o mai observasem, realizată cu alte procedee, la Marin Sorescu.

Scanned with OKEN Scanner

Degradarea umanului, acea stare a ființei de *detenție în libertate* (despre care vorbește un personaj) este starea anormală a conștiinței prin care culpabilitatea, sciziunea lăuntrică au luat forme aberante, de nestăpînit, detronînd luciditatea și cinstea pentru a pune în locul lor infestate atribute simili-umane. Manifestarea rațiunii, a eticului ca factor modelator provoacă reacția antagonică și dau un dinamism remarcabil relațiilor subtextuale.

Personajul nu mai apare ca o monadă, silueta sa este suficient de flexibilă pentru a ascunde în măsura în care comunică elemente legate de propriu-i statut. Acțiunea sa scenică nu mai trădează, ca în dramaturgia de *structură mimetică*, poziția unică a autorului dar și univocitatea cuvîntului dramatic, prizonier al unui adevăr cu valoarea axiomatică dată de vocea auctorială care îl susține. Ea se află în sfera de influență a două forțe — una de potențializare, alta de actualizare, care determină, în mod original, în dramaturgia lui D. R. Popescu, ceea ce în filosofie, Stéphane Lupasco postulase drept *logică dinamică a contradictoriului*.

Ideea filosofului român are în vedere următoarea situație : „Cînd ne vom găsi deci în prezența a două fenomene contradictorii care se află la același nivel de actualizare sau potențializare, nu numai că nu le vom reduce la O, ca în logica obișnuită (...), ci le vom reduce la starea T, adică le vom considera nici actuale, nici potențiale, sau, mai exact, ca semiactuale și semipotențiale pe amîndouă în același timp și pe fiecare față de celălalt ; ele mai au, în mod obligatoriu, în urma lor o potențialitate și în fața lor o actualitate, întrucît, conform postulatului fundamental al acestei logici dinamice a contradictoriului, nici una dintre cele două nu poate fi independentă și absolută, adică riguros actualizată sau riguros potențializată".

Modificarea statutului personajului este cea mai importantă realizare a dramaturgiei lui D. R. Popescu, indiciu de originalitate care îl distinge între dramaturgii europeni ai ultimelor decenii. Raportul între potențializare și actualizare nu definește, pentru personajul lui D. R. Popescu, statutul unui *Ianus bifrons*. Nu disimularea îi caracterizează pe cei care plănuiesc crima ci por-

Scanned with OKEN Scanner

nirea lăuntrică de a crede că așa e *normal* să se întîmple. Se dovedește astfel necesitatea *existenței negative*, conform principiului antagonismului despre care vorbea Stéphane Lupasco : „...o energie, un dinamism oarecare, fiind prin însăși natura sa o trecere dintr-o stare potențială într-una actuală, și invers — fără de care nu există energie, dinamism posibil, cel puțin perceptibil și de conceput —, implică o a doua energie, un al doilea dinamism antagonist, pe care îl menține în stare potențială prin actualizarea sa și îi permite să se actualizeze, la rîndu-i prin potențializarea sa“ (33).

Această nouă calitate a personajului dramatic, născut dintr-un *mod al contradicției*, este susținut, spuneam, de un climat al ambiguității care supune, cum remarca Val Condurache (34), deopotrivă „teatralitatea“ și „iluzia“, solicitînd receptorul la implicarea, fără posibilitatea de a da înapoi, în universul dramatic. Faptul că acesta este închipuit în forma labirintului care are ca efect, la nivelul personajelor, degradarea umanului, este de natură nu să inhibe ci să stimuleze acei „anticorpi“ ai logicii și conștiinței umane aflate, cîteodată, într-o somnolență condamnabilă, anihilantă. În acest demers vedem esența concepției lui D. R. Popescu despre misiunea teatrului ca spațiu protector al umanului în fața tendințelor de degradare a ființei, pledoarie pentru afirmarea nestingherită a libertății, creativității și rațiunii umane.

*

* *

„Seria“ dramaturgică a lui D. R. Popescu la care ne-am referit are certe afinități de temă cu unele piese ale lui Romulus Guga, *Evul mediu întîmplător* și *Amurgul burghez*.

Ca și la D. R. Popescu, la Guga procesul degradării ființei pune interesante probleme de *perspectivă*, de situare corectă, de adoptare a acelui *unghi de vedere* care să permită receptorului descifrarea ideii ordonatoare a universului dramatic. Privitorul tablourilor anamorfotice ale lui Kircher sau Schön (sec. XVI—XVII) și spectato-

Scanned with OKEN Scanner

rul-cititorul primelor opere dramatice „absurde“ ale anilor '50 au avut de înfruntat cîteva probleme similare, suscitate de reprezentări neobișnuite, *deformate*, ale realului și umanului. Dacă „secretul“ tabloului anamorfotic era descoperit repede, căci haosul imaginii plastice se ordona în figuri recognoscibile cînd privitorul găsea traseul corect al razei vizuale, dramaturgia „absurdă“ conturează, pentru prima dată în istoria genului, perspectivele anamorfotice asupra personajului și situației dramatice, cu certe efecte stilistice și uimitoare modalități de cunoaștere a omului și realității.

Evul mediu întîmplător este bazată pe un procedeu al poeticii teatrale consacrate, ca anamorfoză a umanului, de teatrul „absurdului“ — teatrul în teatru. Universul concentraționar produs pe scenă (soldați, gradați veghind la imobilitatea unor principii inumane ridicate la rang de sistem) se va dovedi a fi un „centru internațional de recreere umană“ în care s-a testat textul *Evului mediu...* Execuția soldatului Honterus, la capătul unei tentative de evadare din sistemul anamorfotic al umanului, este finalul unui amplu proces în care elementele unei ierarhii acționînd dictatorial determină anihilarea voinței de libertate, de a fi om. Este instaurată iluzia jocului (ca în *Pasărea Shakespeare*, de D. R. Popescu, unde textul piesei este un film), a repetiției unui text. Străinul (ca martor și cronicar al Istoriei), ca și Insul din *Pădure cu pupeze*, denunță mistificarea și „oprește“ acest joc, pune capăt unui ev mediu — întîmplător pentru că, de fapt, „omul este mai presus decît teroarea“.

Romulus Guga, ca și Peter Weiss, în *Marat-Sade*, folosește teatrul în teatru, plasîndu-și piesa nu în cadrul unui ospiciu propriu-zis, ca la Weiss, ci într-un loc închis, similar ca funcționalitate celui din *Labirintul* lui Arrabal. Anamorfoză a umanului, tabloul umanității din *Evul mediu întîmplător* este restabilit în datele sale esențiale printr-un sacrificiu, o moarte „ca trezire la realitate“.

Un alt tablou anamorfotic, o altă perspectivă asupra degradării ființei, de mare valoare, este *Amurgul burghez*. Dacă în *Ca frunza dudului din rai*, manipularea Marghioalei se desfășoară fără ocolișuri, aici „sfințirea“

Scanned with OKEN Scanner

lui Filip (parodie a unei parodii : sărbătoarea medievală a încoronării), manipulat de către Ignațiu în scopuri mercantile, este pivotul, zona centrală care focalizează interesul. „Salvat“ de către un fals duh bun, Ignațiu, de la sinucidere, la care l-a dus condiția sa mizeră, Filip este cazul tipic al lui *Everyman,* al omului de rînd suferind calvarul degradării la care îl supune societatea de consum. Un alt ev mediu, tot de alură catolică, îl va atrage în noaptea spaimei (sînt sugerate procedee ale terorii fasciste) spre disiparea propriei umanități. Ultimul act al căderii — Ignațiu îl înregimentează în masa cerșetorilor — este momentul, tardiv, al trezirii la demnitate, la exersarea rațiunii.

*

* *

Am analizat două categorii distincte de creații dramaturgice ale lui D. R. Popescu : unele aparțin unei faze de început, celelalte, maturității scriitorului. Dacă primele par, cum spuneam, *exerciții de stil,* cele din urmă îi reprezintă stilul în articularea sa esențială și neschematică.

Perspectiva asupra umanului pe care o oferă aceste creații reflectă unul din stadiile cele mai elaborate ale gîndirii dramatice românești de azi. Scriitorul e conștient, și opera sa din anii din urmă este o dovadă incontestabilă, de faptul că reflectarea realității în opera de artă este un proces în care relația dialectică subînțeleasă de multitudinea proceselor antagonice manifeste în natura umană, trebuie expusă curajos atît în părțile ei de lumină cît și în cele de întuneric. Statutul personajului a suferit, prin dramaturgia lui D. R. Popescu, schimbări de structură căci și din punct de vedere ontologic avem de-a face cu o privire nu atotcunoscătoare, ci lucidă, apreciind în egală măsură forțele contradictorii care agită ființa umană, echilibrul fragil, uneori, al exteriorului și interiorului. A cunoaște și a fi om dar și a nu cunoaște și a nu fi om — iată o stare ideală, prima, și o ipostază, a doua, pe care dramaturgul le are în vedere, pledoaria sa

Scanned with OKEN Scanner

fiind un act de pedagogie exemplară, o exorcizare a anormalului prin chiar exhibarea lui iar nu prin învesmîntarea sa într-o retorică dramatică falsificînd actul cunoașterii.

Pasărea și libertatea

Una din cele mai închegate reprezentări ale labirintului ca *joc mortal*, în dramaturgia lui D. R. Popescu, este piesa *Piticul din grădina de vară*. Maria este comunista care nu acceptă degradarea *politică*, deci și *umană*, în condițiile anchetei dure la care este supusă de călăii ei, într-un castel vechi, cu o grădină tutelată de un „pitic cu buze roșii, din faianță". Pentru acești călăi — Mușat, Mititelu, Stambuliu, Iros, David, Berceanu, directorul închisorii, Izidor — personaje aflate în derivă în propriul labirint al lașității, elementarele și esențialele accepții ale umanului sînt lipsite de sens, improprii conjuncturii — vara anului 1944. Planul anchetatorilor, care stabiliseră data execuției, este dat peste cap de vestea că Maria este însărcinată — vom afla mai tîrziu că tatăl putea fi oricare din cei șapte polițiști care o anchetaseră, fapt anticipat în piesă de Berceanu care povestește, amuzat, o situație similară.

Pentru Maria, amînarea sentinței reprezintă certitudinea că fiul ei se va naște, o altă ființă luînd în spate greul lumii. Anchetatorii devin din ce în ce mai insistenți, furioși, dar, în același timp, din ce în ce mai temători, mai lași. Este evident că Maria va muri, dar în fața lor va muri un om — acesta este lucrul care îi îngrozește pe cei care au plecat atît de departe de omenie.

Voința de libertate ca *summa* dramatică în teatrul lui D. R. Popescu capătă înfățișarea cea mai pregnantă prin acest personaj feminin. Un schimb de replici, spre final, între Berceanu și Maria, dezvăluie întreaga credință a Mariei : „*Berceanu (intră)* Ce ai tu ? Nimic. Ce aperi ? De ce atîta... ? *Maria :* Ce am eu, ce apăr eu ? Ce bogății apăr eu, pentru cine mă bat ? *Berceanu :* N-ai nimic, ești o fată săracă. *Maria :* Sînt bogată, căci eu hotărăsc, pot să hotărăsc ce să fac chiar aici (...) unde

Scanned with OKEN Scanner

bătaia vrea să mă convingă că sînt un biet animal... Ei bine, nu, a venit pe lume fiul meu, eu hotărăsc aici facerea lumii... *Berceanu:* Și totuși... *Maria:* Și totuși eu sînt liberă, directore! *Berceanu:* Și totuși numai păsările cerului sînt libere, ele trăiesc în văzduh, acolo cîntă, se iubesc, acolo mor. *Maria:* Acolo e patria lor. *Berceanu:* A noastră e aici, pe pămînt. *Maria:* A noastră e în noi, patria noastră o ducem cu noi oriunde mergem, oriunde iubim, ea e oglinda noastră, ea e oglinda noastră gînditoare, ea sîntem noi, oameni cu nume străvechi, dragostea noastră statornică..."

Labirintul, în *Piticul din grădina de vară*, se prezintă ca un întortocheat și periculos parcurs în care anchetatorii au iluzia că au aruncat-o pe Maria. Dacă în *Pisica în noaptea Anului Nou* elementul rectificator al traiectoriilor deviate în labirint, oglinda, era prezența tatălui, în piesa despre care vorbim *oglinda* este această *patrie a ființei* care o înrădăcinează adînc pe Maria într-un pămînt statornic. Iminența morții, cu teama pe care o insinuează, nu o face să ezite. Credința ei în libertate devine o emanație puternică a spiritului care îi învăluie pe toți. Pasăre, personajul „nebun" (o nebunie... curioasă despre care vom mai vorbi) este absorbit de această certitudine — toți oamenii sînt păsări și, deci, liberi, în ciuda determinațiilor care caută să le siluiască ființa.

Voința de libertate a Mariei este o putere a spiritului care transcende actul imediat al morții. „*Maria:* Voi nu mă puteți omorî, moartea este a mea, voința mea, eu răspund de ea, nu tu! Aș fi putut pe-o mie de căi să nu mor, dar ar fi însemnat să fiu atunci ca tine, să fiu o capră care se teme de joardă". Ca și pentru Irina, personajul lui Marin Sorescu din *Matca*, nici pentru Maria nu se mai pune problema *opțiunii*. Calea — pentru Irina și Maria — este aleasă: venirea pruncului le dă una din acele certitudini, puține, pline de sens. Călătoria lor în labirint va fi, de acum încolo, semnul rezistenței, al tăriei lor.

Așa cum se întîmplă de obicei la D. R. Popescu, constituirea simbolului în cadrul evoluției structurii dra-

Scanned with OKEN Scanner

matice nu este șocantă. Ce este piticul din grădina de vară ? O emblemă a unui timp ca instanță supremă, dreaptă. Este interesant că aproape fiecare din personaje se simte, într-un fel, observat de această prezență mută. Berceanu, directorul închisorii, spune : „Nimeni nu știe ce se întîmplă aici — doar piticul din grădină. Acest mut de porțelan. Aflat între flori. Nu aude, nu vede. El e fala grădinii, capul grădinii, conduce grădina elegant și mort". În afara acestei prezențe inanimate, a piticului de porțelan, zeu într-un templu al justiției dar și martor, voința de libertate a Mariei propagă o altă linie simbolică — *pasărea,* libertatea ca act al zborului. Povestea pe care Maria i-a spus-o lui Pasăre, lunaticul credincios în așteptarea *minunii,* are atributele mitului : „*Pasăre :* ...Ai spus că păsările zboară, zboară peste tot, oriunde, ca niște inimi zboară și sînt fericite, zboară cînd sînt fericite. *Maria :* Pînă se fac oameni... *Pasăre :* Asta înseamnă că și tu ai fost pasăre... Da (...) Și cînd mor, oamenii iarăși se fac păsări. Tu nu m-ai mințit niciodată. Este adevărat ? *Maria :* Adevărat". Această linie simbolică are punctul culminant în moartea Mariei care, așa cum aștepta Pasăre, „începe să se ridice lent, ca și cum ar începe să zboare, ca o pasăre". La rîndu-i, Pasăre, prins de acest *vis al libertății* — moartea — „întinde o mînă, ca și cum ar da drumul din palmă unei păsări".

Simbolistica animalieră în teatrul lui D. R. Popescu mai cuprinde, cum am văzut, alături de simbolul păsării, și pe cel al cerbului. Sensul introducerii acestora are aceeași importanță la nivelul operei artistice pe care o remarcăm în ansamblul concepțiilor magice așa cum au fost ele interpretate de Mircea Eliade : „...animalul este cel care descoperă soluția unei situații aparent fără ieșire, el este cel care operează ruptura într-o lume închisă și deci face posibilă trecerea la un mod de existență superior". (35)

Sfîrșitul piesei, una din cele mai valoroase ale lui D. R. Popescu și ale dramaturgiei noastre contemporane, surprinde prin frumusețea sa poetică. Moartea ca vis al libertății simbolizată prin pasăre este, în plan artistic, o realizare de excepție.

Scanned with OKEN Scanner

Acel trust al maleficului — regimul opresiv acționînd prin măști derizorii ale violenței, călăii Mariei — capătă în piesa lui D. R. Popescu înfățișarea labirintului moral. Maria este împinsă în acest labirint, este ademenită pe căi false, simulacrul fiind nu o dată folosit : dragostea lui Mititelu, „botezul"-înec al copilului. Ceea ce o face pe eroină să fie convingătoare, întru totul verosimilă, este marea durere care răzbate din întreaga ei ființă, omenească ei teamă în fața inexplicabilului. Atacul opresorilor este, nu rareori, perfid, fapt care intensifică dramatismul confruntării. Berceanu încearcă să discrediteze rezistența eroică a Mariei vorbindu-i tocmai despre mediocritatea situației ei, despre caracterul anonim al sacrificiului, proiectînd totul într-un viitor fără speranță, fără culoare. („Trebuie să înțelegi că la noi viața unui om și soarta unui om nu impresionează pe nimeni. Sîntem o nație fără eroi".) Căile de salvare din acest labirint terifiant sînt echivalente cu compromisurile pe care Maria le respinge fără inutile cuvinte frumoase.

Maria a depășit criza de identitate specifică altor personaje ale lui D. R. Popescu. Aflată în momentul de culme a tinereții ei, vitalitatea ei nu a ars în vîltoarea vieții iar, acum, moartea, sfîrșit ilogic al unui destin *normal,* și în această normalitate stă eroismul personajului, nu îi seacă uriașa credință în oameni, în viața de *apoi,* acest „apoi" pe care ea îl va trăi prin copilul ei (Îi spune lui David, cel mai cinic dintre călăii ei : „...Nu poți distruge totul în mine, nu mă poți face să cred că ești un porc, o fiară, și în tine mai cred, fiară..."). Parodierea nașterii copilului, reflex al fricii anchetatorilor de a nu se naște un nou Răzbunător, capătă semnificația sa exactă în finalul piesei, cînd Maria dă glas încrederii în *rostul* ei, *matcă* izvodind un sens nou — semn al trecerii ei din viață în pămînt : „Am să las copilul meu, și copilul copilului meu, un șir grozav de bărbați frumoși..." Este impresionantă credința (care este și putere morală) în *libertate,* apropiat fiind faptul morții. Credința aceasta a ajutat-o pe Maria să aleagă drumul adevărului în labirint, evidențiind implicit, dar și direct, *derizoriul* din viața celor care căutau să întunece lumina

Scanned with OKEN Scanner

tot mai mare răspîndită de o femeie în ultimele momente ale vieții. Prin faptul nașterii, faptul morții trece în normalitate. Iar prin *Piticul din grădina de vară,* D. R. Popescu translează actele eroismului și sacrificiului dintr-o *lume a excepției* spre o *lume a normalului,* a existenței asumată plenar, dintr-un înalt simț al demnității și, mai ales, din marea voință de libertate a ființei. Astfel devine posibilă, în planul artistic al operei dramatice, această echivalență — moartea ca vis al libertății.

Acest traiect îl regăsim, în cîteva din datele sale esențiale, în piesa lui Mircea Eliade, *Ifigenia.* Eroina acceptă moartea cu aceeași înțelegere și transcendere a propriei efemerități în fața eternității, cu un simț al jertfei care dă sens duratei. Pentru Mircea Eliade, ca și pentru Marin Sorescu sau D. R. Popescu, ideea labirintului, la fel ca în culturile vechi, reprezintă „drumul spre centru", drumul de la întuneric la lumină. Brâncuși, personajul lui Eliade din piesa *Coloana fără sfîrșit* (1970), crede că „în labirint (...) trebuie să pătrunzi *singur* ca să poți ajunge pînă în centru, la lumină". Solitudinea celui care coboară sub pămînt pentru a ajunge la lumină, modalitate a morții ritualice, trimite cu gîndul la drumul spre moarte al Ifigeniei care, la capăt, în centru, la fel ca Iona și Paracliserul (la Marin Sorescu) sau Maria, Insul și alții (la D. R. Popescu), se găsește față în față nu cu Minotaurul, ci cu sine. Absența acestuia din labirint este ideea exprimată de Brâncuși în piesă, ca rezultat al unei dileme de creație : „Cum să fac — spune el — ca *spațiul* și *lumina* să te silească să te găsești pe tine însuți ?" Regăsim în aceste cuvinte o întreagă problematică a omului modern pentru care curajul de a se găsi pe sine, la capătul drumului în labirintul propriilor obsesii, idei și năzuințe care îi modelează sau alterează ființa, se dovedește a fi o adevărată probă a labirintului.

*
* *

Măria, personajul principal dar și emblemă a universului din *Studiu osteologic asupra unui schelet de cal dintr-un mormînt avar din Transilvania,* se află într-un

Scanned with OKEN Scanner

labirint al *istoriei*. Femeie simplă, cu un pronunțat simț al realității și cu certitudinea că viața ei înseamnă ceva *aici* și *acum* în pofida valurilor devastatoare ale istoriei (războiul), Măria este supusă, ca și Maria *(Piticul din grădina de vară)*, unor presiuni greu de suportat.

Măria, personajul care dă *măsura umană* unei epoci istorice agitate (anii războiului, colectivizarea, trecerea spre contemporaneitatea noastră) este o femeie din Transilvania, om al locului, care absoarbe timpul și spațiul vieții trecătoare printr-un originar *sens al duratei* răsfrînt asupra evenimentelor. Trecerea ei pe pămîntul transilvan dezvăluie și sensul unei *mărturii* certificînd prezența seculară a autohtonilor în fața valurilor istoriei care agită destine, sentimente și idei, aflate într-o continuă prefacere pe același pămînt. Personajul prezintă similitudini cu Irina și căpitanul Toma, personajele lui Marin Sorescu din *Matca* și *Răceala*, piese care elaborează, alături de cele ale lui D. R. Popescu, elementele unei interesante mitologii dramatice a istoriei românilor.

Necropola avară, în care Eduard a descoperit în tinerețe mormîntul jefuit al unui călăreț, este semnul și dovada existenței în secolele VI—VII a unei populații autohtone pe pămîntul Transilvaniei. În fața ei se vor desfășura, în piesă, scene de introspecție ale personajelor Măria, Gilu (vagă siluetă de haiduc, fanatic al puterii), Ulă etc.

Relația scenică dintre Măria și Ulă, nebunul-„bufon" (personaj constant în dramaturgia scriitorului) rostind vorbe fără noimă dar și adevăruri, glume deșuchiate dar și întrebări tulburătoare, denotă o solidaritate premonitoare. Ulă, construit pe unele date similare cu ale lui Pasăre *(Piticul din grădina de vară)*, merge prin timp într-o călătorie în labirint, de altă esență decît cea întreprinsă de Măria care, ca Minică din *A treia țeapă*, vizionar și el, contemplă înfruntarea oamenilor (nemți, hortiști, români), asistă la plecările și revenirile iubitului ei, Gilu, la nunta lui Viorel, la moartea lui Gilu, la colectivizare.

Scanned with OKEN Scanner

În ciuda amplei, alambicatei desfășurări epice a piesei, *Studiu osteologic...* propune un personaj „central", adică un personaj aflat în chiar centrul labirintului pe care îl străbate alături de întreaga colectivitate.

*

* *

Maria — la care revenim — nu este singură în labirint. Ea aduce aminte de Irina, o altă *matcă*, cea din piesa lui Marin Sorescu. Ca dată de finalizare, cele două piese sînt destul de apropiate în timp : *Piticul din grădina de vară* a fost terminată în 1972, iar piesa lui Marin Sorescu în 1973. Faptul este semnificativ atît din punctul de vedere al acestui simbol : *matca* sau, altfel spus, femeia care naște, cît și din perspectiva realizării personajului feminin în dramaturgia noastră contemporană.

Cele două femei — singure — sînt prezentate în situații aproape similare — apropierea morții. Irina, personajul lui Sorescu, stă să nască într-o casă înconjurată de apele crescînde ale inundațiilor, Maria, personajul lui D. R. Popescu, așteaptă sentința și nașterea copilului. În ambele piese este vorba despre rezistență : a rezista pentru a duce la *bun sfîrșit* ceea ce a fost odată început. În înțelegerea sensului acestei rezistențe stă și *certitudinea* pe care o au cele două personaje. Irina este conștientă de puterea ei : „Pe mine nu mă poate atinge nimic. Atîta timp cît am de făcut treaba asta... Există o solidaritate a lucrurilor începute, care trebuie duse la capăt". Puterea Mariei stă în înțelegerea rostului luptei, certitudinea — copilul care se va naște — fiind și speranța într-un viitor care, însă, nu va mai fi al ei. Spaimele lor sînt aceleași. Irina, alături de tatăl ei murind de moarte bună, are înțelegerea normalului în existență, viața și moartea nemaifiind acte antagonice ale ființei ci etape aparținînd unui cosmic proces al continuității. Între neființă și ființă, între izbucnirea haotică a apelor și moartea bătrînului, nașterea copilului reprezintă acea idee de continuitate care determină existența unui

Scanned with OKEN Scanner

sens în lume. Astfel, Irina, ca și Maria, nu mai este singură.

Dacă moartea, în piesa lui Sorescu, e invizibilă, la D. R. Popescu ea capătă chipul cel mai teribil — cel omenesc. Anchetatorii încearcă, prin diferite mijloace, să discrediteze o certitudine împotriva căreia nu mai pot face nimic. Unul dintre ei — așa cum am mai arătat — încearcă să zdrobească credința Mariei procedînd la un simulacru de „botez" — de fapt un înec al unui copil făcut din cîrpe. Acest procedeu de discreditare, sub altă formă, se regăsește și la Sorescu — cele trei Momîi confundînd mortul cu nou-născutul.

Interesant mai este și alt aspect. Din punct de vedere dramaturgic, cele două personaje se află într-o situație limită. Tensiunea dramatică, deci, nu mai poate fi rezultatul „revirimentul". În ambele piese această tensiune este născută numai de evoluția conștiinței personajelor. Într-un fel, Irina și Maria sînt *împăcate* cu soarta lor și lucrul este sesizabil încă de la începutul pieselor în aceeași măsură, însă, cu exprimarea unei revolte a ființei față de *sfîrșit*. Piesa lui D. R. Popescu este construită astfel încît personajul feminin parcurge un lung drum în conștiință de la tristul spectacol uman în care este implicat dar pe care îl și contemplă cu dezgust (dezumanizarea anchetatorilor) pînă la marea liniște a sufletului reprezentată de acceptarea morții ca un vis al libertății simbolizat prin pasăre, un simbol al detașării, al neîngrădiriii.

La Marin Sorescu, cum spuneam, faptul morții devine un fapt al continuității. Producerea unui dublu eveniment — unul în ordinea naturală (inundațiile), altul în ordinea umană (nașterea) — este elementul care generează, de la bun început, tensiunea dramatică. Într-un fel, Irina concurează natura. Forței distructive a naturii, amenințînd viața, ea îi opune o forță morală, afirmînd viața. Gestul ei final este și punctul culminant al tensiunii dramatice — ridicînd copilul deasupra apei care aproape o acoperise, Irina, urcată pe coșciugul tatălui ei, și-a făcut datoria. Încetarea ploii, cu puțin înainte de acest gest, este începutul acelei mari speranțe care o caracterizează și pe Maria. Speranța nu este

Scanned with OKEN Scanner

afirmată pur și simplu, este născută din ființa personajelor. Ea nu este un efect de replică, nu are un caracter lozincard, ci este reflexul adînc al credinței în umanitate.

*

* *

O construcție mai alambicată dramatic, *Pasărea Shakespeare*, este un *eseu* despre libertatea în labirint. Piesa — un „film" în teatru — revelă, după un procedeu cunoscut din *Pisica în noaptea Anului Nou*, raportul specific al fiecărui personaj față de adevăr, curaj și lașitate. „Pasărea Shakespeare" este titlul filmului pe care vrea să-l facă un personaj al piesei — Sergiu. Intenția sa era de a vorbi în acest film „despre triumful ideii de libertate", iar explicația titlului trimite la un plan mai adînc : Shakespeare „A trecut prin lume ca o pasăre fără să lase urme, ca pasărea-n aer, nu se știe de-a existat sau ba". Raportarea la universul shakespearean depășește nivelul strict al livrescului pentru a influența atmosfera generală a piesei. Personajele — Cezar, Sergiu, Ecaterina, Mircea, Oliviu, Nichifor — constituie o mică lume prin care, „fără să lase urme", ca „pasărea-n aer", a trecut Irina, fata sub ochii căreia mama, Ecaterina, își părăsește soțul (Mircea) pentru unchiul ei, Oliviu, fata care se află în căutarea unui mod de a fi propriu. Unele dintre personaje își doresc libertatea ca reflex al unui grad înalt de culpabilitate. Astfel, Ecaterina se refugiază în noua iubire pentru Oliviu căutînd să uite de vechi lașități, de Irina pe care vrea s-o arunce în brațele lui Cezar. Căsătoria la care Cezar este forțat îi răpește perspectiva unui drum spre libertate. Nu lipsesc nici acuzațiile aduse personajului care aspiră cel mai mult spre adevărul total — Irina. Cezar, după prima ei tentativă de sinucidere, o ironizează : „Ce suflet grozav ai ! Ți-ai ales singură drumul, căderea ta în moarte... Ai acceptat, ai zis : da, și în deplină libertate te-ai hotărît să mori !"

Piesa este teritoriul de acțiune al unui mecanism asemănător destinului din vechea tragedie. Un dialog între Sergiu, Cezar și Ecaterina oferă un bun exemplu : „*Ser-*

Scanned with OKEN Scanner

giu : (vesel) Fiecare caută ce-i lipsește... Cum se zice idealul. *Ecaterina :* Oliviu își caută mereu tatăl. E orfan de tată (...) *Cezar :* Dar căutîndu-l s-ar putea să găsească în loc de un ins grozav, un rahat (...)". Nichifor, unul din acei „bufoni-nebuni" care populează multe din piesele lui D. R. Popescu, dezvăluie un adevăr : Oliviu este fiul lui Sergiu. Un coșmar, în final, al lui Sergiu, îi aduce pedeapsa celui care, din anchetator, devine anchetat : în coșmar apare Irina (Ingeborg) care îl împușcă pe Sergiu. În acest moment regizorul filmului oprește acțiunea cu cuvintele : „v-am prezentat cîteva secvențe din filmul aflat în lucru — Pasărea Shakespeare". Astfel, piesa lui D. R. Popescu are aparența unei „work in progress" — personajele sînt nefixate în structura unei piese finite. Sau, altfel spus, deși piesa există ca atare, situația personajelor de film dă iluzia unui proces neîncheat încă. Dacă cele șase personaje ale lui Pirandello se aflau în căutarea unui autor, personajele de teatru / film ale lui D. R. Popescu se află pe un lung drum către libertate, presărat cu greșeli, nici unul din ele nefiind „pur", afară de Irina pentru care vîrsta constituie argumentul cel mai puternic.

În *Pisica în noaptea Anului Nou,* enigma centrală este absența tatălui. Odată cu apariția lui, se deschide un lung proces moral intentat tuturor. Fiecare realizează distanța față de idealul propriei ființe, față de adevăr, curaj sau lașitate. Aici, în *Pasărea Shakespeare,* caracterul de ipoteză (în cadrul piesei se face un film ; mai bine zis în cadrul filmului despre care se vorbește se face o piesă), caracterul fictiv al operei de artă care ia naștere în fața noastră, a spectatorilor unei piese de teatru, pare a fi singurul argument, singura șansă acordată personajelor filmului-piesă de a găsi calea adevărată spre o libertate care, ca în tragedia greacă, e compromisă de vechi păcate și uitări. Faptul că moare un om, Irina, zguduie puternic lumea personajelor (așa cum ciuma alertează cetatea lui Oedip). Sergiu introduce motivul tragic al sacrificiului : pentru fericirea tuturor cineva trebuie să moară. „*Sergiu :* Irina a vrut să schimbe ce-i aici în casă, a vrut să intervină în lumea asta, s-o schimbe, moartea ei grozavă are și acest rol

Scanned with OKEN Scanner

strategic, să spargă buba... Numai ea știa ce păcate și ce blesteme sînt pe capul părinților ei și al vostru, și a vrut să le șteargă și să vă trezească, să le anuleze. Și ca să nu ucidă altcineva pe alt vinovat...“ De fapt, scopul anchetei lui Sergiu în legătură cu moartea Irinei, este precizat: „...nu pentru voi vreau să aflu adevărul, ci pentru mine, în primul rînd pentru mine! Am nevoie de certitudine!“ Așa cum remarcam și în cazul Mariei, din *Piticul din grădina de vară*, nevoia de certitudine determină pasul decisiv pe care-l fac personajele lui D. R. Popescu spre cucerirea propriei libertăți.

Procedeul folosit de dramaturg în *Pasărea Shakespeare*, turnarea unui film care este de fapt piesa de teatru, este similar, ca funcționalitate, cu spectacolul cerut de Hamlet trupei comedianților pe un text special, pentru a observa reacțiile ucigașilor tatălui său. Poziția lui Hamlet, aici, este deținută de Regizorul filmului (autorul piesei, de fapt) iar sacrificiul jocului dintre ceea ce pare și ceea ce este (Ofelia) e, în piesa lui D. R. Popescu, Irina. Perechea regicidă Claudiu—Gertruda are un corespondent în cuplul Oliviu-Ecaterina care a determinat indirect moartea Irinei... Întreaga problematică a piesei pare a trimite la Shakespeare, la îndoiala lui Hamlet în legătură cu amenințarea morții care îi face pe oameni să trăiască în înjosire, în minciună („Ăst gînd pe toți ne face-a fi mișei“ / Și-astfel firescul chip al hotărîrii / Arată bolnav de gîndire pală, / Și-avînturile cele mai mărețe / Sub semnul său s-abat din drumul lor / Și pier ca faptă“.

D. R. Popescu demonstrează, cu forță de convingere, că drumul prin labirintul minciunii nu duce la libertate. Chiar întruchiparea spiritului justițiar — Sergiu — este, printr-o revelare cu care sîntem, de acum, obișnuiți, ilustrarea neadevărului. Adevărul nu poate fi descoperit și susținut dacă acela care-l descoperă stă sub semnul neadevărului. Drumul spre libertate este un drum care cere curaj. Sinuciderea Irinei este rezultatul lașității colective, al slăbiciunii. Pentru a fi liber trebuie să te poți privi în față, pe tine și faptele tale — acesta este adevărul pe care-l impune teatrul lui D. R. Popescu

Scanned with OKEN Scanner

și care trece dincolo de rampă spre public pentru a-l convinge de firescul vieții trăită în libertate.

*

* *

Într-o piesă într-un act, din 1972, intitulată *Mama*, D. R. Popescu realizează o altă ipostază a personajului feminin și o altă față a luptei pentru libertate. Desfășurîndu-se în timpul celui de-al doilea război mondial, acțiunea piesei stă sub semnul unei incertitudini. Mama, așteptîndu-și cei trei fii, se gîndește la acțiunea de protest împotriva războiului organizată la școala unde era învățătoare. Vrea să capete un sfat și de la cei trei — Nicolae, Grigore, Mihai — fiecare marcat în felul lui de război : Nicolae, obosit, dezgustat de degradarea umană la care duce războiul („Tot efortul uman are acum o singură țintă : să scăpăm de cap. De creieri, de răspunderi"), Grigore, sătul de atîta neomenie, și Mihai („... am văzut pe comandanții noștri uitîndu-se la noi ca la niște dușmani. Urît, plictisiți, scîrbiți, fioroși, de parcă noi am fi comandat foc .."), toți îi confirmă Mamei justețea pasului pe care urma să-l facă.

Ca și Maria din *Piticul din grădina de vară* sau Măria, din *Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormînt avar din Transilvania (Mormîntul călărețului avar)*, personajul despre care vorbim susține o pledoarie pentru ideea de rezistență în lupta pentru libertate. Războiul, în această piesă, nu apare în latura lui hidoasă ci în aceea poetică. O mamă introduce în normalitate un act de curaj — participarea la o demonstrație de protest împotriva războiului. Reîntîlnim acel procedeu dramaturgic despre care am mai vorbit — visul ca generator de tensiune dramatică. Fiii ei pleacă înainte ca ea să se scoale, astfel că totul pare un vis. Înainte de plecare, rînd pe rînd, Nicolae, Grigore și Mihai vorbesc cu mama lor care dormea. Acest dialog (simulat ?) are același rol de instaurare a iluziei. Așa cum în vechime eroul, înaintea unei fapte decisive, are un vis premonitor (coșmar sau bun augur) plecarea bruscă a fiilor instaurează senzația că venirea celor trei

Scanned with OKEN Scanner

a fost un vis al mamei pe care ea l-a interpretat ca un îndemn spre acțiunea de a doua zi. Cuvintele pe care le spune celor absenți acum accentuează senzația de *firesc*, (în plină aventură), de *normal* (în anormalitate) despre care vorbeam : „Grigore, unde sînteți ? Mihail, Nicolae ! Dar dacă n-au venit astă-noapte nici unul ?! Nu, nu-i adevărat, nu cred c-am visat... Au venit... Acuma merg la școală, e șapte și jumătate... Între timp ei o să vină... Poate s-au dus la rîu. Laptele e în bucătărie, mamă... Să-l fierbeți și să fiți cuminți". Astfel personajul lui D. R. Popescu relevă un acord între ceea ce spune și ceea ce face, căci spiritul în care și-a crescut copiii este în concordanță cu ceea ce vrea să facă acum — să lupte împotriva războiului, pentru libertatea altor copii, elevii ei, cu care va merge la demonstrație : act de pedagogie exemplară. Este urmărită aici, ca și în *Studiu osteologic...*, *Piticul din grădina de vară*, sau ca în *Matca*, acea simplitate care asigură *temeinicia* lucrului avînd rostul lui, într-o anume împrejurare și într-un timp anumit.

* * *

La D. R. Popescu vom întîlni adesea tentația provocării similitudinii, pînă la realizarea simbolului sau metaforei, între destinul uman și zborul păsării. Ea apare și într-o lucrare de mici proporții, *Andilandi*, scrisă mai demult : aici, plecarea de acasă a unicului copil, în țări străine, este începutul unei așteptări dureroase. Părinții vor privi mereu spre dealul din fața casei pentru a-l vedea pe cel plecat. Cîntul păsării Andilandi guvernează destinul nefericit al celui dispărut — vom ști, în final, că e înmormîntat chiar în dealul din depărtare (ispășirea definitivă a unui păcat — dezrădăcinarea). În basmele românești, Andilandi este „ o pasăre măiastră, a cărei cîntare întrece toate muzicile pămîntești și care are darul de a ghici trecutul și viitorul și d-a ceti în inimile oamenilor..." (36) Metamorfoza omului în pasăre — motiv al unui ciclu mitologic-folcloric de lungă tradiție — a determinat relevarea unor

Scanned with OKEN Scanner

corespondențe legate, în principal, de ideea de zbor dar și de moarte (ca jertfă sau ca trecere a timpului).

Dacă în *Piticul din grădina de vară* simbolul păsării era legat de ideea crezului în perenitatea ființei umane, imaculată, în *Rezervația de pelicani,* o piesă mai recentă a lui D. R. Popescu, observăm că același simbol are mai multe valențe, cuprinse, toate, de paradigma mitică originară. Va fi vorba tot de o încercare de dezrădăcinare. Timofei, cel care trăiește în deltă, în zgomotul zborului pelicanilor, pleacă de acasă pentru a găsi altceva, pentru a vedea altceva. Nu-l pot opri nici iubirea pentru Pelaghia, nici durerea mamei, nici jocul complicat țesut în jurul lui de către celelalte personaje (Tuliu, Olcică, Gabriela).

După întoarcerea sa din rătăcire, moartea mamei (Ana) — simbol al credinței în locul în care s-a născut — desemnează un nucleu tensional foarte puternic prin care simbolistica păsării, a libertății ființei, devine copleșitoare. Viața ei a fost asemeni acelui zbor, neordonat de nimeni, al pelicanilor care nu toți vor ajunge la țărm ; fiecare însă zboară pentru a ajunge acolo : „*Pelaghia :* Păsările pleacă și vin, nebune, nu le pasă de ce le-așteaptă, zboară, chiar de știu că nu toate vor ajunge în țările calde, chiar de știu că nu toate vor ajunge aici, zboară... fără să creadă în victoria lor ! Cam asta-mi spunea soacră-mea (...) Doamne, ce biruință a ei asupra ei, asupra lumii ! Ce pasăre măiastră ai fost, muiere ! Din ce neam de pelicani ! Oamenii... această grozavă rezervație de pelicani..."

Pledoaria dramaturgului în direcția omenescului devine sesizantă prin această similitudine de sorginte mitică. Există un *instinct al umanului* care nu-l poate părăsi pe om nici în derivă dar se poate atrofia atunci cînd patria ființei își pierde contururile, omul lăsîndu-se pradă pustiului.

Ceea ce în *Andilandi,* cu mijloacele artistice ale poemului dramatic, este o exersare a temei, simbolul păsării ca libertate a crezului în omenesc, a unei decizii instinctive, atavice, se reverberează în *Rezervația de pelicani* asupra unei materii dramaturgice polimorfe, complicată cîteodată inutil. Împărțită în trei acte, intitulate *Jocul*

Scanned with OKEN Scanner

vieții, Jocul morții și *Măreția și blestemul,* piesa este învăluită într-un climat al ambiguității asemănător întrucîtva cu cel pe care-l întîlnim la Cehov, în *Pescărușul*. Legătura cu contingentul, așa cum dramaturgia sa ne-a obișnuit, este foarte puternică. Regăsim și aici supoziția unei crime, false identități (pușcăriașul evadat), trasee false ale unui labirint acvatic în care vin să-și piardă urmele, spre a se regăsi, cîteva personaje net diferite unul de altul. Există o notă comică provocată de inserția bruscă a faptului *cotidian,* al relatării jurnalistice a unei infracțiuni sau stări, în structura situației dramatice. Această linie comică este dublată permanent de o alta, gravă, caracterizînd natura relațiilor umane din perspectiva unui semn cosmic — pasărea — la care se raportează frecvent unele personaje. Evoluția lui Timofei, cel iubit statornic de Pelaghia, pare a repeta, în anumite momente, experiența unui „pescăruș" cehovian — Nina Zarecinaia.

E interesantă caracterizarea pe care o dă Cehov subiectului piesei *Pescărușul,* în timpul elaborării ei, într-o scrisoare către scriitorul și gazetarul A. S. Suvorin : „Este o comedie, cu trei roluri feminine, șase de mujici, patru acte, un peisaj (priveliștea unui lac), multe discuții despre literatură, acțiune puțină, cinci puduri de dragoste". (37)

Regăsim, în bună măsură, aceeași proporționare (discuții, dragoste, acțiune) a discursului dramatic în *Rezervația de pelicani.* Din păcate, nu tot atît de riguroasă e construcția textului. Simbolistica piesei lui D. R. Popescu are un grad de transparență care devine profitabilă pentru analiza ei la mai multe nivele. Atmosfera de poem dramatic — așa cum și denumirile celor trei părți lasă să se întrevadă — este permanent punctată de momente comice sau de farsă (postura de judoka a Gabrielei, presupusa asasinare a lui Timofei etc.). Modalitatea respectivă este un procedeu de stil al dramaturgiei lui D. R. Popescu. El a fost prefigurat, în dramaturgia modernă, pentru prima dată în mod vizibil și cu intenție de revelare a viziunii despre lume, de către Cehov. O interesantă analiză a procedeului apare la un valoros exeget cehovian, Leonida Teodorescu, unde găsim următoarea carac-

Scanned with OKEN Scanner

terizare : „Faptul că Cehov a populat *acest univers* cu manifestări de farsă, că-l privește din unghiul comediei, îi permite o anume distanțare, o analiză lucidă a unei lumi care se vrea nomală, prin manifestări de farsă, deci prin manifestări structural anormale (...) Momentele de farsă, ale *Pescărușului,* ca și ale celorlalte piese cehoviene, sînt manifestări structurale ale universurilor descrise, ca un produs firesc al logicii răsturnate, sînt așadar manifestări de consecință, niște simptome, deci neglijabile ca factor dinamic". (38)

Dacă la Cehov sinuciderea lui Treplev reprezintă nu un act de excepție ci unul de „consecință", la D. R. Popescu moartea Anei dobîndește acea greu de definit substanță folclorică prin care personajul „se petrece" din viață cu conștiința unei reintegrări normale într-un ciclu cosmic. Totodată, Ana este unul din personajele feminine ale dramaturgiei lui D. R. Popescu prin care ideea de verticalitate morală, de asumare conștientă a destinului („omul este o pasăre făcută să piară") se desvăluie cu forță de convingere. Simplitatea sa (la fel ca a Măriei, din *Studiu osteologic...,* a Mariei, din *Piticul din grădina de vară)* transferă ideea morții ca accident îngrozitor, terifiant, într-o zonă de pașnică, liniștită așteptare a ceea ce este firesc să se întîmple. Acest transfer este *pilduitor* nu în sensul lui „așa faceți" ci în sensul lui „așa este". Perspectiva umanului, văzută de la acest nivel, apare reconfortantă căci „rezervația de pelicani" este un simbol al aspirației nelimitate desfășurată la limita existentului biologic.

D. R. Popescu pune, în *Rezervația de pelicani,* destinul uman într-o relație ludică : cum am văzut, primele două părți ale piesei se intitulează, de altfel, „Jocul vieții" și „Jocul morții". Intenția dramaturgului, observabilă și în alte creații, este de a concretiza cîteva elemente ale mitologiei omului de azi cu mijloacele simplității elocvente și nu ale frazelor aplicabile în orice situație. În dramaturgia română, după Blaga, D. R. Popescu este primul dramaturg care construiește personajul dramatic din perspectiva *interiorității sale* și nu cu gîndul *preconceput* al rolului său în sistemul forțelor dramatice.

Scanned with OKEN Scanner

Ce semnificație are această esențială schimbare de perspectivă ? Simplificînd de dragul clarității am spune că, prin dramaturgia lui D. R. Popescu, afirmarea libertății umane trece din domeniul *retoricii dramatice* în cel al *realității existențiale* a personajului dramatic. Caracterul ludic asigură acestei mutații necesara credibilitate pentru a preîntîmpina opacitatea receptoare. Fantezia dramaturgului și un instinct dramatic sigur au permis apariția deselor scene unde farsa, grotescul, bizareriile, un amplu arsenal al „stuporii" sînt puse la contribuție pentru a transmite gradul tensional la care evoluează personajul.

Pe de altă parte, această categorie de piese ale lui D. R. Popescu, unde problema libertății este pe deplin observabilă, comportă și o discutare a *opțiunii* ca dat fundamental al realității existențiale a personajelor. Un tînăr și valoros exeget al dramaturgiei lui Lucian Blaga, criticul Dan C. Mihăilescu, aprecia astfel rolul opțiunii care, „...îndreaptă evoluția personajelor către limite, devenind forța propulsatorie esențială a desăvîrșirii traseelor interioare ce compun drama". (39) La D. R. Popescu opțiunea nu mai este *subiect* al conversației, al dialogului ci devine o componentă fundamentală a destinului personal așa cum, în alți termeni, era cazul dramaturgiei lui Blaga.

Pentru personajele lui D. R. Popescu, libertatea este „indicația" de orientare în labirint. Credința nestrămutată că „detenția în libertate" și viața trăită în minciună duc la involuția ființei umane și că numai aspirația spre zona de lumină a conștiinței, acolo unde adevărul și libertatea sînt chipurile lui „Deus absconditus" din „camera centrală" a labirintului, accentuează dramaticitatea unei viziuni despre lume, necanonică, prin care rosturile originare ale omului sînt puse în valoarea dată de mintea și sufletul său. Simbolul păsării conține o determinantă mitică a universului personajelor lui D. R. Popescu ce se alătură tendinței ludice, ambele configurînd unul din cele mai personale demersuri dramatice din literatura română.

Scanned with OKEN Scanner

În teatrul lui D. R. Popescu piesa *Cezar, măscăriciul piraților* sau *Capcana* sau *Cine îndrăznește să verifice dacă împăratul are chelie falsă* ocupă un loc aparte. Scrisă în 1967, piesa se lasă greu descifrată la prima vedere atît datorită complexității jocului propriu-zis al personajelor cît și conținutului de idei deosebit de bogat.

Labirintul, în *Cezar, măscăriciul piraților,* este construit din jocul derutant al măștilor în spatele cărora se substituie cîteva din personajele piesei. În fapt, aceste măști reprezintă una și aceeași efigie — Cezar. Personajul omonim ajunge pe corabia piraților într-un moment al existenței sale în care destinul nu-l proiectase încă în istoria lumii. Alura sa, la începutul piesei, este aceea de bufon care prilejuiește un divertisment neobișnuit pentru pirații participînd la un spectacol comun : spînzurătoarea captivilor care nu puteau fi răscumpărați. Dialogul, în această primă etapă, evidențiază firescul cu care Primul Ins susține că el va fi Cezar, împăratul Romei — afirmație care accentuează în atitudinea celorlalte personaje ideea divertismentului. Tot ceea ce va face gloria destinului lui Cezar este visat de acest personaj aflat acum la începutul intrării sale în istorie. Eforturile sale de a-și împlini destinul, de a adeveri profețiile din vis, sînt subsumate unei dorințe ridicole : „Și să știi că din toate cinstirile pe care o să mi le dea Senatul și poporul pe niciuna n-o s-o primesc cu mai multă bucurie ca pe dreptul de a purta în permanență o cunună de lauri... Bineînțeles, ca să-mi ascundă chelia. Tot sensul vieții mele este să-mi ascund chelia !“

Încet, încet, profeția lui Cezar începe să desfășoare o anume putere de seducție care îi cuprinde pe toți pirații și îi face să accepte *jocul* propus : spectacolul cu piesa „Moartea lui Cezar“. Dacă în Hamlet, prințul Danemarcei organizează spectacolul cu piesa „Moartea lui Gonzague“, pentru confirmarea unei bănuieli, aici, Cezar organizează

Scanned with OKEN Scanner

jocul de actualizare a viitorului, a destinului său — moartea în Senat. Ideea de la care pleacă este că „noi toți sîntem niște actori într-o piesă scrisă de altcineva". Efortul lui Cezar este, acum, *în cadrul jocului*, „să nu joace exact rolul care i-a fost scris". Piraților sînt costumați în porci iar Căpitanul va interpreta rolul lui Cezar. Repetițiile prilejuiesc apariția efectului anticipator despre care am mai vorbit. Unul din piraților-conjurați în loc să i se adreseze Căpitanului (Cezar) i se adresează chiar lui Cezar care îl apostrofează : „Gîndește că la premieră ai face gafa asta, în loc să-l ucizi pe Cezar (îl arată pe Căpitan) ucizi un conspirator de-al tău (îl arată pe Slab)". Pentru a sugera calitatea modernă a jocului în labirint — substituirea — Piratul beat, după ce a greșit o dată, adresîndu-se cui nu trebuia, greșește a doua oară, interpretînd rolul lui Cezar. Astfel, întregul joc al Istoriei adusă din viitor în prezent stă sub semnul unui travesti amenințător — sub numele lui Cezar, orice actor, dacă interpretează bine rolul, poate fi luat drept Cezar. Ceea ce personajul Cezar afirmă despre dorințele și viitoarele fapte ale personajului istoric Cezar, împăratul Romei, are o calitate generică ; Cezar, după cum spune chiar dramaturgul, „devine un ins abstract, care nu poate să existe cu adevărat. Și care poate fi înlocuit cu oricine. E ca un soclu care poate suporta orice statuie. Devine o idee, nu un individ".

Jocul personajelor, din momentul începerii repetițiilor, este alternat între starea lor reală, de personaje ale piesei *Cezar, măscăriciul piraților*, și starea lor de actori, personaje ale piesei *Moartea lui Cezar*. Regizorul (Cezar) intră, la un moment dat, în propriul rol pentru a-i demonstra actorului care îl va interpreta pe Cezar, Căpitanul, cum trebuie jucată scena asasinării din Senat. Momentul cheie al piesei lui D. R. Popescu îl constituie înțelegerea, de către Căpitan, a *regulii jocului* : *„Căpitanul :* Cezar, eu cred în destinul tău ! *Cezar :* Nu-mi spui o noutate. Eu ți-am spus că destinul meu se va împlini. *Căpitanul :* Dar eu nu te-am crezut, te-am crezut un măscărici. Cezar, ascultă-mă : Cezar, acest nume va stră-

Scanned with OKEN Scanner

luci peste Roma ! *Cezar :* Știu, dragă. *Căpitanul :* Acest nume, dar nu tu !" Travestiul începe să funcționeze din plin asigurînd viabilitatea măștii, căci, îi spune Căpitanul lui Cezar, „cel ce vei fi, voi putea fi și eu, bunăoară. Eu, ca actor, pot să joc rolul marelui Cezar. Și-l voi juca în locul tău !" Inversarea rolurilor, odată depășit primul moment de confuzie, cere proba care să ateste viabilitatea regulii jocului : „*Căpitanul :* Dacă crezi că Cezar e nemuritor, și nu poate muri aici pe corabie, hai să mai jucăm odată scena : asasinarea lui Cezar !" Cezar își va interpreta acum propriul rol, de la început pînă la sfîrșit. Primul subtitlu al piesei transpare amenințător — Căpitanul îi întinde o *capcană* lui Cezar. În același timp, capcana este, pe un plan mai general, ispitirea destinului căruia îi vor cădea pradă toți izvoditorii de himere prezentate sub formă poetic înșelătoare. Căci fantazarea grandioasă rămîne un loc al poeziei pînă în clipa cînd începe să se îndrepte spre crimă.

Proba pe care Căpitanul i-o cere lui Cezar se desfășoară în labirintul măștilor, în acest labirint în care istoria este *joc* și *travesti.* Cezar, poetul unui vis imperial, avînd viziuni grandioase, se angajează în jocul care începe să-i prindă tot mai mult („*Slabul :* Da, eu înțeleg perfect : spiritul tău va intra în trupul altuia, al celui care-ți va continua cariera. Și mie mi-ar plăcea să joc rolul tău, Cezar"). Cezar recurge la un ultim argument logic împotriva degradării visului său, împotriva instaurării reale a jocului, a teatrului, în istorie. „*Cezar :* Deci, acceptînd, prin absurd, că tu vei juca în istorie rolul meu, că mă vei mima.. Cum vei mima moartea mea în For ? Căci va trebui să mori ! *Căpitanul :* O să găsesc un idiot care să mă dubleze în scena asta (...) După scena morții din For, mă autopensionez ca actor. O să am destui bani puși de-o parte, ca să pot rîde de toată istoria Romei pe care am încurcat-o distrîndu-mă..."

Scena omorului este reluată, iar unul din actorii care îl interpretau pe Cezar este ucis. Momentul este de o tensiune extrem de ridicată — cine a murit ? Cezar, cel ce urma să fie Cezar are cheie falsă, dar cine îndrăznește să verifice dacă chelia împăratului este falsă ? Impostura este definitivă, între actor și masca sa confuzia e

Scanned with OKEN Scanner

dusă pînă la identificare. Travestiul istoric a dat rezultate. Apariția lui Cezar pe corabie provoacă al doilea mare semn de întrebare — este Cezar, cel ce urma să fie Cezar, sau un alt actor ? Faptul că Slabul, unul dintre piraţii-actori lipseşte şi că Cezar, noul venit, relatează că în scena omorului el s-a ferit şi l-a împins pe altul în vîrfurile pumnalelor, îi determină pe toţi să creadă că cel venit este Cezar, dar Căpitanul recunoaşte aici „lecţia“ pe care o dăduse înainte, folosirea dublurii în scena omorului, şi îşi dă seama că noul venit este Slabul, piratul care, la rîndul său, a înţeles regula jocului. De altfel, dramaturgul construieşte atît de bine mecanismul prin care se acţionează încît personajele care poartă masca imperială nu pot fi precis identificate şi, conform teoriei Căpitanului, nici nu mai contează cine joacă rolul lui Cezar. Spînzurarea Căpitanului (Cezar) de către Cezar (Slabul) reprezintă actul de consfinţire a apoteozei *jocului perfect*. Se demonstrează acea calitate a labirintului despre care am mai vorbit şi anume *jocul mortal*. Iar monstrul în acest tip special de labirint este travestiul puterii — Cezar.

Drumul în acest labirint debutează cu poezia şi se sfîrşeşte cu crima. Porţiunea decisivă a traseului este, ca şi în *Hamlet,* decizia de a juca piesa. Instaurarea teatrului ca lege a universului uman în piesa lui D. R. Popescu are o singură concluzie : oricine poate fi oricine. În spatele ideii „Cezar“, atrăgătoare în forma prezentată de personajul Cezar, actorii deturnează sensul progresist al viziunii spre acapararea puterii şi folosirea ei în scopuri proprii. Tehnica dramaturgică a lui D. R. Popescu atinge, în *Cezar, măscăriciul piraţilor,* un nivel deosebit. Desenul geometric al labirintului este guvernat de acelaşi principiu al simetriei pe care l-am întîlnit şi în cazul lui Marin Sorescu, în *Iona.* Personajul purtînd la începutul piesei numele de Primul Ins, apoi Cezar, este *prototipul măştii,* imagine reverberată în sistemul de oglinzi aşezate în serie care sînt piraţii substituindu-se unul altuia în spatele măştii Cezar. Acest labirint de oglinzi este favorabil unei desfăşurări organizate a forţelor dramatice. Exerciţiul substituţiei practicat în *Dirijorul* este aici împins la rafinament. Domnul luînd locul lui Nan la condu-

Scanned with OKEN Scanner

cerea grupului de muzicanți înseamnă o schimbare de *optică*. Impostura este, prin chiar faptul că se produce la vedere, acceptată. În *Cezar...*, rafinamentul este introdus de calitatea interpretării. „Era actorilor" este era marilor mistificări. Piesa lui D. R. Popescu apare ca o pătrunzătoare analiză *politică*, cu elementele și substanța caracteristice teatrului, a raporturilor dintre individ și Istorie.

*
* *

Intenția ludică este prezentă în *Luminile paradisului* sau în *Dirijorul*, unde se configurează un teritoriu al grotescului la granița cu deriziunea și absurdul care amintește „lumea" din *Dresoarea de fantome* și *În căutarea sensului pierdut* — piesele lui Ion Băieșu. Jocul cu accente sinistre practicat de Stih și Rop în *Luminile paradisului* demonstrează preferința lui D. R. Popescu pentru conceperea „bufonilor", „nebunilor", „suciților" sub forma cuplurilor. Este un procedeu pe care teatrul elizabetan, pe urma cuplurilor comice din comedia greco-latină, l-a scos cel mai bine în evidență. În teatrul contemporan a căpătat o pondere neașteptată în unele piese precum *Lecția* lui Eugen Ionescu, *Așteptîndu-l pe Godot* și *Sfîrșit de partidă*, ale lui Samuel Beckett. Dramaturgul însuși îi consacră un eseu remarcabil (40). Posibilitățile teatrale oferite de apariția unui cuplu „bufon" sînt actualizate conform unor intenții diferite, reductibile, însă, la un numitor comun. „Ciudățenia" lor este un efect teatral în aceeași măsură în care conferă întregului ansamblu nota sa cea mai marcată din punct de vedere ludic.

Dacă în *Studiu osteologic...*, Ulă și Bască sînt doi „bufoni" care fac fiecare un joc propriu — Ulă, un „lunatic" ca și Pasăre din *Piticul din grădina de vară*, profesînd adevăruri spuse amestecat cu cuvinte fără sens —, Bască, mai conștient, viclean, arborînd înspre final masca „prostului" pentru a i se face uitată cealaltă mască, a „activistului" (în fapt, la fel de poltron în ambele ipostaze), în *Balconul* apar două cupluri care instituie două linii de

Scanned with OKEN Scanner

desfășurare a ludicului. Melpomete și Țaporea acționează la începutul piesei după aceeași „schemă" ludică exersată de cuplul Octavia-Veturia, din *Pisica în noaptea Anului Nou*. Ei intervin în dialogul celorlalte personaje povestindu-și.. „Punguța cu doi bani". Bășat și Cășină sînt „posesorii" unor „ciudățenii" pe care le exhibă mai tot timpul. „Fixa" lui Cășină este, bunăoară, universul mirific al... cimitirului unde o înmormîntare este o fericire pentru toată lumea.

Proliferarea „jocurilor", cum s-a mai observat, datorate cuplurilor bufone sau solitarilor „ciudați", are darul de a organiza „după reguli fixe nebunia, afirmînd un principiu de structurare pentru un univers care altfel n-are nici o noimă". (41) Piesa *Pisica în noaptea Anului Nou* este cea mai bogată sub raportul ludicului reprezentat de „jocuri" dar *Cezar, măscăriciul piraților*... rămîne cea mai interesantă din punctul de vedere al „teoretizării" ludicului.

Una din constantele ludice din dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu este reprezentată de jocurile de cuvinte care, prin apariția lor insolită, „sparg" dialogul purtat în limitele „seriosului". Țaporea, din *Balconul*, le practică frecvent. Ispitește pe cei din jur cu performanțe de dicție, de tipul „șase sași în șase saci" sau inventează aglutinări semantice în dialog cu Bășat și Cășină : *„Bășat :* Mai bine mestecă *(îi dă o turtă dulce)*, dacă vrei să mănînci. *Cășină :* Mănîncă dacă vrei să mesteci. *Țaporea :* Mestecă în mestecăniș. Mestecănișul este locul mestecenilor, nu al metecilor, nici al miticilor. Miticii sau mîticii ?"

Tatăl, din *Baladă pentru nouă cerbi*, este una din cele mai pregnante figuri ludice din teatrul lui Dumitru Radu Popescu. Jocurile de cuvinte, în forma vagă, de versificație populară, sînt debordante, ele susținînd, pe mari spații ale piesei, o întreagă pedagogie paternă. Versurile sau aglutinarea cuvintelor în succesiuni ilogice, se constituie adesea ca replici, elemente ale dialogului. Iată debutul piesei : *„Tatăl (strigă) :* Nicolae, cel de deasupra de țurloaie, / Pune ouăle-n tigaie ! Pune apă și mă laie ! *Nicolae* (...) : Apa-i gata, ouăle sfîraie în tigaie. / Ce să-ți mai facă Nicolae ? *Tatăl :* Nimic, să mă laie. / *Nicolae :*

Scanned with OKEN Scanner

Poate să-ți tragă și-o bătaie. / *Tatăl :* Pentru asta n-ai destule goaie (...) / *Nicolae :* La trîntă dau cu oricine jos / Mă jur pe crucea căruței, / Să-mi sară ochii mîței. *Tatăl :* Te lauzi, bleg mucos, / Și cînd ți-oi da o palmă / Zici cucului mamă". Sau, în direcția ilogicului total : „Ini, mini, țiți, papa / Voasăr, gutăr, toali-boali, / Țingi / Țîța mîța, japcam dop". Apar exemple de dicție de tipul „Vine stîrcul de la balta cu cinci stîrgiogăței, stîrc stîrciogățel nițel" etc.

Replicile de mai sus ilustrează, după cum se poate observa, condiția bufonului dedat plăcerii pure a jocului. Invenția lingvistică, aglomerările de cuvinte fără sens, seriile ilogice spuse sub forma aforismului, poeziei, sentenței, sînt veritabile capcane dramatice. Am zice căi false în labirint, drumuri care sfîrșesc într-o fundătură. Personajele care le „profesează" sînt, de fapt, protejate de acest strat ludic, sînt „distanțate" de ceea ce se întîmplă efectiv în momentele respective. Ele creează o diversiune în structura situației dramatice respective, îi dau o culoare seducătoare și insinuează în atmosfera momentului sugestia unei alte „optici", a unei lumi a „bizareriilor" care trimite din nou la universul manierismului. Trebuie subliniat însă faptul că introducerea acestui tip de personaje nu are, ca în manierism, rolul de *procedeu* ordonator al lumii operei respective. Aluviuni vagi din Shakespeare sau din teatrul contemporan se regăsesc în esența acestor personaje pe care D. R. Popescu le creează nu sub semnul gratuității ci dintr-un nestăvilit impuls al ludicului sub specia căruia par a situa multe din manifestările omenești.

În dramaturgia lui D. R. Popescu întîlnim și un tip de personaje, din stirpea cărora cîteva au făcut gloria operei shakespeariene și a teatrului elizabetan. Sînt „nebunii-măscărici-bufoni", personaje care revelă adevărul pentru că *pot* să o facă : în cazul lor, apreciază de fiecare dată celelalte personaje, complexe de natură socială, morală, politică etc. nu mai acționează, o libertate neîngrădită subliniind „privilegiul" de a spune adevărul. Dacă nebunia, ca stare patologică, explică deșănțatul spectacol al adevărului, spus oricui, chiar și Regelui, oricînd, în intimitate sau în ocazii festiv-publice, oricum,

Scanned with OKEN Scanner

aluziv-străveziu dar și grosier sau cu o rectitudine morală, părînd *ideală* celor din jur, calitatea „măscăriciului-bufon“ devine profitabilă din perspectiva *teatrului,* fie că e vorba de afectarea nebuniei sau de un real „deranjament“ mental.

Una din cele mai interesante discuții ale acestei teme, a personajului care (pare) se sustrage lumii obișnuite, „bufonul-măscărici-nebun“, a prilejuit-o, din nou, Shakespeare care a intuit marile deschideri spre teatralitate provocate de apariția acestui tip dramaturgic. O parte însemnată a dramaturgilor contemporani, care au realizat ipostaze variate ale tipului, uneori modificîndu-i esențial substanța, îi datorează enorm. Într-o lucrare fundamentală consacrată operei shakespeariene, (42), Jan Kott formulează cîteva observații memorabile asupra măscăriciului : „Măscăriciul, care se consideră măscărici, care s-a împăcat cu faptul că este doar un măscărici în serviciul principelui, încetează de a mai fi măscărici. El trebuie să accepte faptul că lumea se împarte între bufoni și nebufoni și că principele nu este un bufon. Dar premisa fundamentală a filosofiei măscăriciului este ideea că nebuni sînt toți iar cel mai nebun este acela care nu știe că este nebun : însuși principele. De aceea, măscăriciul trebuie să facă măscărici din alții. Altfel nu este măscărici, dar nu poate în același timp să se împace cu alienarea, devine conștient de ea și o respinge (...) Ceilalți vor ca măscăriciul să nu iasă din rolul de măscărici, vor să-i confere odată pentru totdeauna «mutra» de măscărici, dar nu el acceptă aceasta, el aplică această «mutră» mereu altora...“ (43)

Să observăm acum statutul propriu, surprinzător în dramaturgia română de azi, al acestui personaj din opera dramatică a lui Dumitru Radu Popescu. Unul din personajele care dau relief tipului este Nichifor, din *Pasărea Shakespeare.* Piesa, cum am văzut, este un „film“ în teatru sau, la fel de bine, invers. Moartea Irinei (sinucidere sau crimă ?) provoacă dezvăluiri succesive, dramatice. Greșeli vechi vin la lumina zilei și, la fel ca în *O pasăre dintr-o altă zi,* o senzație de apăsătoare culpabilitate, de manipulare a conștiinței în vederea mascării unei crime, devine tot mai sesizabilă. Diferite personaje din

Scanned with OKEN Scanner

Pasărea Shakespeare încearcă, mai mult sau mai puțin direct, să acrediteze ideea că toți sînt nebuni, că minciuna a intrat atît de adînc în resorturile intime ale fiecăruia încît rostirea adevărului provoacă ilaritate. „Bufonul" din piesă, Nichifor, este evident dominat de obsesia fotbalului, dimensiune a vieții publice, carnavalescă, des invocată și în opera de romancier a lui D. R. Popescu. Denunțarea propriului statut de „nebun" o face în termenii acelei filosofii a „măscăriciului" pe care o cunoaștem de la Jan Kott : „Sincer să fiu — spune Nichifor — nebunii umblă pe stradă ca mine. Înjurați-mă că sînt sincer, dar nu pot să..." Etichetat de toți ca atare, personajul, pe lîngă aerul pitoresc, de carnaval, pe care îl aduce cu fiecare apariție, nu se sfiește, urmîndu-i pe omologii săi shakespearieni, să-i trateze de „semeni" pe ceilalți, pe Sergiu, de exemplu : „Acuma tu ești nebun și vrei să mă duci de nas pe mine că ești sănătos". Funcționalitatea dramatică a unui astfel de tip constă în relativizarea granițelor „seriosului", în subminarea dramaticului, manifestat în structura gravă a situațiilor dramatice. În același timp, personajul se dovedește apt să schimbe *optica* asupra unei poziții față de adevăr, pe care toate personajele îl acceptă între anumite limite, conform intereselor proprii, a modului mai mult sau mai puțin îngust de a accepta ca adevărul să iasă la lumină. În afară de adevărul spus clar sau confuz, uneori vag amenințător, Nichifor, ca și alte personaje ale teatrului contemporan, provoacă un anume comic prin construcția tautologică afirmată sentențios. („Cine nu trăiește e mort"). Formulările de acest fel, jocurile de cuvinte absurde, cu un efect teatralizant incontestabil, au tradiție în opera lui Dumitru Radu Popescu, cum se întîmplă și la Eugen Ionescu. Dramaturgi afirmați mai recent au dat acestor jocuri verbale o destinație vizînd modificarea fundamentelor actului teatral. Un exemplu edificator îl constituie acele *Sprechstücke* („piese de vorbire") ale lui Peter Handke (dramaturg vest-german, născut în 1942) care, prin cîteva astfel de „experimente" teatrale, ca *Publikumsbeschimpfung (Insultarea publicului,* 1966), *Weissagung (Profeție,* 1966) sau *Selbstbezichtigung (Auto-*

Scanned with OKEN Scanner

acuzarea, 1966), intenționează să reformuleze relația spectacol-public. Scrise pentru ca „publicul obișnuit să devină un alt fel de public", aceste piese de început sînt născute din intenția comună tuturor dramaturgilor de avangardă care nu se situează pe o poziție „împotriva teatrului" ci „împotriva teatrului așa cum este" (44).

Revenind la *Pasărea Shakespeare*, să mai observăm că procedeul carnavalizării prin jocul „bufonului" este folosit și în cazul altor personaje din piesă. Sergiu afișează bufoneria, stabilindu-și cu cinism filiația : „Totul e să pari cît mai neserios, să-ți creezi o aură de flușturatic, ca să poți spune adevărul (...) Așa sînt clovnii lui Shakespeare, — să învățăm de la clasici !" Semnificativă apare transformarea personajului Sergiu, cel care purta o întreagă anchetă în vederea elucidării morții Irinei, într-un „clovn" pentru care a spune adevărul devine ceva derizoriu. Efectul descoperirilor sale provoacă, de altfel, ilaritatea celor din jur, conform regulii jocului carnavalesc — acolo unde minciuna și impostura (masca) sînt suverane, adevărul dezvăluit intră în domeniul anormalului, al „clovneriei", căci numai „clovnul-măscărici" poate spune adevărul. Ecaterina, cea care ține în mînă toate firele locului, pune, în final, pecetea „carnavalescului", a actului duplicitar asupra întregii „comedii" (de fapt, o farsă tragică) : „*Irina (ieșind)* : Între noi să nu fie decît adevăr mamă, nu glumesc. *Ecaterina* : Sigur, dragă, nici o minciună, nici atîta ! *(Închide ușa...)* Uf, și tinerii ăștia, nu știu să spună decît vorbe umflate... *Sergiu* : E vîrsta cînd ei cred în ce spun. *Ecaterina* : Dar eu nu cred ? Cred, dar nici chiar așa, că fără cîte-o minciună care să-ți facă plăcere, nimic n-are haz ! Altfel, viața e îngrozitoare ! Doar nu sîntem nebuni, că numai nebunii spun toată ziua exact ce gîndesc".

Pe lîngă ambiguizarea susținută pe toată lungimea piesei, în ceea ce privește conflictul propriu-zis, se produce și efectul unui procedeu „teatralizant" : spectacolul în spectacol. Finalul piesei, la fel ca în *O pasăre dintr-o altă zi*, este indecis. „Visul în stare de veghe", coordonată a manierismului din toate timpurile, domină ansamblul dramatic, stimulînd participarea publicului. Cazul cel mai elocvent il constituie, fără îndoială, *Pisica în*

Scanned with OKEN Scanner

noaptea Anului Nou, unde ideea de bază este aceea a „carnavalului". Personajele se dezvăluie în fața „oglinzii" care este Tudor, cu frenezia participanților la sărbătorile comunitare. Duritatea relațiilor este ambiguă. Efectele ei par a fi atenuate de oscilația între realitatea prezentului scenic și vis, între luciditate și nebunie, pe care dramaturgul o dozează cu simțul măsurii. Relativizarea semnificațiilor unui fapt grav — crima — ne introduce în complexitatea unui motiv despre care am mai vorbit în legătură cu opera lui D. R. Popescu și pe care manierismul, în operele sale de vîrf, l-a cultivat cu bună știință : *lumea pe dos.*

În *O pasăre dintr-o altă zi,* absența învățătorului Haralambie pune în alertă „martorii faptului". Fiecare posibilitate — crimă, dispariție — este analizată de toți din perspectiva incertitudinii totale. Anișoara Caramalis, la fel ca Ecaterina din *Pasărea Shakespeare,* instaurează domnia relativului, a unei „nebunii" generale. Cheamă telefonic spitalul de nebuni. Livian, un alt „bufon", îi spune : „Nebunia ta e că ne crezi pe noi nebuni". Manipularea conștiințelor „martorilor" are ca efect, cînd suspiciunile se îndreaptă spre Livian, posibil făptaș al unei noi crime, o replică a acestuia prin care „lumea pe dos" este, pare-se, definitiv acreditată : „Fapta mea, de te-aș sugruma, Patriciule, ar fi luată drept o toană de nebun. Faptele nu mai au nici o crezare, cuvintele nu mai au nici un rost... Totul poate fi răstălmăcit. *Cuvintele sînt perverse, și-au pierdut capul...*" (s.n., M. P.) O posibilă conștiință lucidă, Ionescu, eliminat (se pare) în cele din urmă, crede că o nouă crimă nu trebuie să se mai producă : „Rostul adevărului meu este viața lui Patriciu, viața oamenilor, nu moartea, nu nebunia..." Replica lui Ionescu dizolvă acest caz de „anormalitate" (luciditatea în lumea „nebuniei") : „Nu-ți înțelegi ziua, Ionescule(...) Nu-ți dai seama că există ceva îngrozitor ? Că sentimentul vinovăției a dispărut ?"

Personaj esențial al viziunii „carnavalești", „bufonul" („măscărici", „nebun") demonstrează largi posibilități de „teatralizare" în piesa de teatru contemporană. D. R. Popescu conferă procedeului carnavalizării și „bufonului" o importanță unică în teatrul românesc și una din cele mai

Scanned with OKEN Scanner

originale în teatrul european postbelic. Dacă în diverse forme ale teatrului de avangardă interbelic (la polonezul Galczinsky, de exemplu) sau postbelic (la Eugen Ionescu și Samuel Beckett) „bufonul" este motorul „absurdului", al „grotescului" și al „gratuității", al jocului de dragul jocului, la Dumitru Radu Popescu el este un factor integrant al structurii situației dramatice, diseminînd simbolistica și permițînd *n* posibilități de interpretare. În același timp, intenția ludică, prezentă în multe din piesele dramaturgului, capătă consistență, generează „spectacularul" (și unele versiuni scenice ale unor piese ale lui D. R. Popescu o demonstrează) și, ceea ce este foarte important, o nouă relație de transfer a „semnelor" teatrale din piesă către public. Este atrăgătoare în aceeași măsură în care pune pe gînduri. Ambiguizează posibile certitudini, deteriorizează cadrul îngust al piesei „bine făcute" pentru a deschide largi posibilități de reflectare a realității cotidiene în opera dramatică. Realismul pieselor lui Dumitru Radu Popescu capătă, astfel o dimensiune originală în teatrul nostru — a problematicului ludic.

* * *

Aspectul cel mai interesant revelat de piesa *Cezar, măscăriciul piraților* este existența, în dramaturgia lui D. R. Popescu, a unui complex element ludic care determină viabilitatea în linie artistică, a unei forme particulare a textului dramatic : „teatrul în teatru".

Elementul ludic, sesizabil în *Baladă pentru nouă cerbi, Pisica în noaptea Anului nou, Pasărea Shakespeare,* capătă, prin *Cezar, măscăriciul piraților,* caracteristica de principiu structurant al universului dramatic. Piesa pe care o joacă pirații, *Moartea lui Cezar,* poate fi, la fel de bine, chiar textul piesei lui D. R. Popescu intitulat astfel. Tranziția de la starea de „personaj" la cea de „actor" poate fi observată datorită unui spectator — Cezar, care, atunci cînd părăsește această poziție, este complet absorbit de joc. „Măscăriciul piraților" — măscărici, așa par celor normali cei care *văd,* cei care au *viziuni* — devine

Scanned with OKEN Scanner

și el actor. „Efectul de distanțare", cîtă vreme Cezar este „regizorul" spectacolului, asigură *neutralitatea scriiturii*, Cezar aflîndu-se aici în aceeași postură ca *raisonneur*-ul din roman. În același timp, textul piesei se păstrează în coordonatele normale de spațiu și timp, „normal" fiind un cuvînt prin care desemnăm raportul dintre publicul unei piese *(Cezar, măscăriciul piraților)* și piesa respectivă. Cînd, însă, Cezar încalcă interdicția pe care singur și-a impus-o — să nu joace exact rolul care i-a fost hărăzit de destin — el devine prizonierul acestui rol, oferind un precedent pentru crearea unui adevărat *emplois* pe scena istoriei. Coordonatele textului se modifică acum în mod fundamental. Intrarea în joc a lui Cezar implică *egalizarea* pozițiilor, paralel cu emergența unui nou text — *Moartea lui Cezar*. La fel ca în picturile anamorfotice, adoptarea unui *punct de vedere* corespunzător dezvăluie imaginea *propriu-zisă*, „subiectul" reprezentării artistice.

Ideea de joc, în *Cezar, măscăriciul piraților*, este accentuată și de unele însemne esențiale ale comicului : travestiul și masca. Piratii vor purta în spectacol o mască de porc, stigmatul unei micimi umane care va duce la crimă. Dacă pînă atunci ei erau, după cum spune Cezar, niște „poeți ai crimei", acum masca le asigură impunitatea caracteristică alienării de propria condiție.

Cultivarea acestei forme specifice a textului dramatic, „teatrul în teatru", determină la D. R. Popescu, după cum observă Maria Vodă-Căpușan într-un foarte substanțial volum de teorie și critică dramatică, „calitatea aparte a pieselor sale, acea situare între existență și nonexistență, între ceea ce este și ceea ce poate fi, cînd lumea e surprinsă pe cale să se alcătuiască, în momentul de incertitudine între trecutul ezitînd parcă să moară, prezentul ce se impune și viitorul ce se presimte deja, între vis și realitate". (45)

Jocul asigură momentul de tranziție de la starea de autentic la cea de contrafacere. Totodată, piesa *Moartea lui Cezar* reprezintă o subtilă ceremonie ritualică. Cezar, prin montarea acestei piese, încearcă să influențeze destinul, să scape de ce i-a fost hărăzit. Moartea lui, ca și a lui Oedip, este, în final, o victorie a destinului, a acelui

Scanned with OKEN Scanner

„de ce ți-e dat nu scapi", corespunzător conceperii unui *theatrum mundi* în care rolurile au fost împărțite și totul a fost scris dinainte. Ne vine în minte unul din exemplele cele mai strălucite de existență *in actu* a elementului ludic — *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir — unde Inorogul, Struțocămila, Hameleonul și ceilalți sînt măștile exemplificînd un destin care s-a manifestat pe scena *marelui teatru al lumii*. Construcția măștii este mai complicată la Cantemir, corespunzînd necesității de protejare a operei și a propriei persoane. Raționalismul începutului de secol al luminilor se reflectă în procedura care a dus de la personajul real la *ieroglifa* adecvată. Caracterologia clasicismului și viziunea umorală a universului uman au condus la realizarea celei mai complexe opere a literaturii române vechi, alături de o inepuizabilă capacitate de vizualizare. La D. R. Popescu, spectacolul măștilor nu este unul al diversității, ci unul al egalității provocată de acțiunea acelorași porniri josnice, de degradare a umanului. Iată însă că, în *Baladă pentru nouă cerbi,* metamorfoza — alt semn al ludicului — omului în cerb este totală. „Jocul de-a cerbii" este tentativa, identică cu a lui Cezar, de a scăpa de un destin plat, neoferind, în cazul celor nouă fii, șansa edificării propriei personalități sub tutela opresivă a tatălui.

În *Pisica în noaptea Anului Nou,* jocul este profesat la diverse nivele. „Capra în insulă", jocul de cărți, dansul — toate conlucrează la realizarea unei atmosfere de sărbătoare caracteristică unui moment de tranziție. Regula unui astfel de moment este abolirea tuturor regulilor care controlau existența pînă la începerea sărbătorii. Și, astfel, jocul personajelor, prin desființarea acestor bariere, duce la importante dezvăluiri, la aflarea adevărului prin *de-mascarea* personajelor.

Masca, folosită cu aceeași intenție egalizatoare, este aici „pisica", animalul care își ascunde mizeria. Ironia, tragică, face ca momentul adevărului să se producă în cadrul jocului, situația de excepție în ceremonialul cotidian al existenței, cînd trăirea în adevăr ar trebui să fie starea normală a ființei. O mască pe care am mai întîlnit-o este „pupăza", acea pasăre „strălucitoare la pene dar și în duhoare". Personajul Insul din *Pădure cu pupeze*

Scanned with OKEN Scanner

nu sesizează travestiul Servei în Baba datorită indeciziei sale permanente. „Pupăza", mască a virilității lipsită de... bărbăție, poleită, se grefează, pînă la un punct, pe comportamentul personajului. Cînd realizează inadecvarea este prea tîrziu. Acest joc cu accente bufone, de alienare, al Servei și, mai ales, al Babei, față de Ins, este, în final, curmat de exercitarea unui alt tip de joc, cel irațional. Mirele și Miresele, oficiind actul morții, distrug masca și personajul, pun capăt unui joc al indeciziei, al incertitudinii.

Cum am văzut, în *Candelabrul,* jocul este o „sărbătoare a nebunilor", o „festa stultorum" mai terifiantă, prin pasivitate, decît cea medievală. Într-un salon de sanatoriu, „directorul" și o femeie suprimă un Ins, un intrus, reacționînd nefiresc în fața unui apel la logică, la normal, în fața unui pericol potențial — candelabrul stînd să cadă trebuie dat jos. Intrusul, la început necunoscînd regulile jocului, introduce un nedorit aer de *real* în existența celor doi pentru care realul este un teritoriu abandonat (finalul va consfinți acest lucru prin alienarea personajelor). Mai apoi, intră în joc. Aici este greșeala lui. Nu intră total. Fiind singurul care mai poate fi în afara jocului, străin deci, el este eliminat la modul propriu — este lovit și aruncat pe fereastră, este scos din *spațiul jocului.* Piesa, în întregime, oferă imaginea unei „lumi pe dos", imagine caracteristică, numai prin inversarea raporturilor dintre personaje, oricărui act al sărbătorii. O ilaritate dezlănțuită, în linie carnavalescă, pune capăt momentului suprem al carnavalului — uciderea „regelui".

Este firesc, fiind vorba despre joc și despre carnaval, să stăruim asupra unui tip specific de personaj din teatrul lui D. R. Popescu : *bufonul.*

În această categorie intră — cum mai arătam — cîteva personaje care se distanțează de jocul desfășurat pe scenă. Este vorba de Nichifor, din *Pasărea Shakespeare,* Pasăre din *Piticul din grădina de vară,* Octavia și Veturia din *Pisica în noaptea Anului Nou,* Ulă din *Studiu osteologic...,* Eugen și Călina din *Candelabrul* și alții. Ov. S. Crohmălniceanu este, pare-se, primul care a remarcat „numărul mare de personagii sărite", practicarea, de către D. R. Popescu, „a unui soi de teatru cu «nebuni-

Scanned with OKEN Scanner

filozofi», aparent doar «absurd», fiindcă își are tradiții vechi în Shakespeare". Progresul dramaturgic realizat prin abordarea unei astfel de categorii este, în accepția criticului, „o sporire considerabilă a tensiunii dramatice, fără neapărat o prea bogată acțiune (...). Scrîntiții dîndu-și frîu liber gurii, lumea află despre ea lucruri pe care nimeni n-a îndrăznit să i le spună pînă atunci". (46)

Abilitarea unei astfel de categorii de personaje în teatrul lui D. R. Popescu răspunde, evident, unei funcționalități complexe, din punct de vedere dramaturgic. Ceea ce se poate observa, de la început, este diferența de nivel, de culoare, caracteristică fiecărei apariții. Astfel, Octavia și Veturia, din *Pisica în noaptea Anului Nou*, exemplifică existența a două destine paralele cu ce se întîmplă în jur. Lumea lor e ca o planetă pierdută în depărtări, într-un trecut pe care numai cîteva personaje îl cunosc. Octavia și Veturia nu contribuie faptic la progresul dramatic. Nebunia lor inofensivă derulează, nu o dată comic, spectacolul unui mecanism dereglat. Impactul cu viața contemporană lor este realizat la nivel superficial, la un nivel care caracterizează fenomene de masă — adulația vedetelor de muzică ușoară sau a fotbalului. Aerul straniu și bufon care le învăluie cînd apar în scenă este datorat, în mare parte, obsesivei rememorări a unor date biografice. Lumea celorlalte personaje nu se constituie ca o replică. Fiecare personaj „sănătos" se dovedește a avea ceva nefiresc. Astfel, piesa dezvoltă un joc alternant între nebunia „omologată" și cea provenind din aberile personajelor în labirintul propriei existențe, alternanță care permite, prin existența în scenă a unui personaj-psihiatru (Platon), realizarea unui final interpretabil. Platon, chemînd garda de la spital pentru a-i ridica pe toți cei care pînă atunci exemplificaseră o alienare a conștiinței și rațiunii față de normele unui mod demn și drept de a fi în lume, provoacă o spectaculoasă răsturnare de situații : nebunia, alienarea reală nu este cea a Veturiei și a Octaviei, ci a celor cu mintea și trupul întregi, aparent normali, care dezvăluie niște deviații mentale primejdioase. Nu este mai puțin adevărat că este permisă și o altă interpretare — Platon, în tonul sărbătorii (Anul nou) dar și al dezvăluirilor de pînă atunci,

Scanned with OKEN Scanner

face o farsă-sfîrșit care încoronează opera. Să nu uităm că tot el afirmase că a adus, într-o sacoșă, o pisică, inexistentă cum s-a dovedit în final (o altă farsă permițînd însă dezvoltarea liniei simbolice principale a piesei).

În *Pădure cu pupeze* apare un personaj, Baba, și un grup, Mirele și Miresele, care caracterizează un ansamblu de farsă tragică. În interviul acordat lui Val Condurache, D. R. Popescu, vorbind despre această piesă, despre una din semnificațiile ei — felul de a-ți obține fericirea — spune : „Unii vor în numele unor idei să fie fericiți, alții pentru egoismul lor. Alții vor să facă bine sau rău fără nici o gîndire clară". Anormalul apare, aici, în latura lui bufonă (Baba), egoistă (Serva), gratuit-distrugătoare (Mirele și Miresele). Însemnul cel mai evident al ludicului este travestiul care anihilează orice certitudine. În același timp, travestiul provoacă instaurarea cvasi-deplină a deriziunii într-o ordine umană al cărei principiu valoric, de structurare a unor relații biunivoce, a dispărut. În consecință, totul poate fi *jucat* — iată sensul partidei de pocher din finalul piesei în care grupul bufonilor ucigași pare a se constitui într-o instanță supremă pedepsind pe toată lumea căci oricine este vinovat. Grotescă, intervenția bufonilor este similară intervenției destinului : cînd se părea că un vis de fericire, al Insului și Servei, începe să prindă contur, iată că lucrurile nu se pot desfășura normal pentru că fericirea nu se poate baza pe o crimă (înlăturarea Babei). Și făptașul și complicele (prin acceptare) sînt pedepsiți.

În afara travestiului, jocul marchează secvențe de dialog (Baba vorbind la un telefon imaginar) și conferă o ambiguitate susținută relațiilor între personaje. Singurul element clarificator — voința Insului de a reconstitui soarta tatălui dispărut — este absorbit progresiv, o vrajă cu efect anestezic (să nu uităm locul — conacul din pădure, labirintul ca „pădure vrăjită", deci) atenuînd impulsurile decisive ale Insului. Deși se menține la o oarecare distanță de jocul practicat de cuplul Baba-Serva, Insul se opune și prin dialog derizoriului care infestează atmosfera. El, însă, nu mai are nimic din trăsăturile *eroului*, așteptat într-un castel din pădurea vrăjită de vreo frumoasă captivă, nu luptă cu monstrul din labirint.

Scanned with OKEN Scanner

Dramaturgul nu-i conferă atribute specifice, ba chiar îl lasă pradă unei indeterminări consacrată de însăși onomastica personajului. Jocul Babei și al Servei îl determină să creadă că este un element într-o serie, o voce indistinctă într-un ansamblu confuz. Dacă în *Cezar, măscăriciul piraților* dramaturgul constituie un tip de personaj care vrea să-și asume un destin consacrat de Istorie sub efigia lui Cezar, tentativa sa părînd o replică la o altă modalitate de a reacționa în fața destinului, aceea a lui Romulus din piesa lui Dürenmatt, personajul definindu-se aici „prin *refuzul* de a încerca să devină ceea ce nu mai este posibil", (47) în *Pădure cu pupeze* personajul Insul este absent în fața unui posibil destin eroic. Ideea *travestiului* subsumată celei de joc este dominantă în *Baladă pentru nouă cerbi*. Tatăl este adeptul unei pedagogii a jocului aplicată, în diverse forme, celor nouă fii. Se dezvoltă, în piesă, jocuri verbale care contribuie la o atmosferă sufocantă, caracterizată de *repetiție* : fiii reluau, de mult timp, aceleași schimburi cvasicomice de replici inventate, odată, de Tatăl. Schimbarea dorită o imaginează tot pe calea jocului — jocul de-a cerbii. E o posibilitate de evadare și de împlinire a unui vis — libertatea. Avertismentul Tatălui este uitat : jocul cel mai mare este vînătoarea. Vrînd să fie cerbi, fiii desfășoară un joc în care *imitația* ca modalitate a identificării are rolul esențial. Imitînd cerbii, speră să devină cerbi. Această metamorfoză, descinsă din izvoare mitologice, este momentul, în piesă, al declanșării adevăratului joc : vînătoarea. Tatăl, conform „scenariului" vînătorii, devine Vînătorul, iar fiii — Vînatul. Rezultatul este previzibil : moarte celor nouă fii-cerbi. Tatăl este expresia unei inadecvări : didactica paternă, așa cum este ea concepută, nu ține seama, dovadă puerilismul și comicul grosier, de realitate, de starea existențială de *acum* a fiilor. Această inadecvare devine procedeu de construcție dramatică. Datorită aplicării lui tensiunea dramatică crește, prefigurînd momentul exploziv : decizia fiilor de a pleca în lume.

Intenția ludică, prezentă și în *Luminile paradisului* sau în *Dirijorul*, unde se configurează un teritoriu al grotescului la granița cu deriziunea și absurdul, struc-

Scanned with OKEN Scanner

turează piesele în ideea jocului, fie că este vorba de pseudoștiință sau de impostura. Aspectul ludic în aceste piese comportă o trăsătură violentă a jocului, terifiantă prin efect, inumană prin concepție.

În piesele de maturitate apar jocuri, travestiuri, exerciții lingvistice cu efect de dedublare care duc la relaxarea situațiilor dramatice, la sporirea uimirii, a șocului. De regulă, dramaturgul nu întîrzie, prin deschiderea piesei,(48) în a submina confortul receptorului, obișnuit în cazul dramaturgiei de reflectare mimetică. Ba chiar, uneori, ca în *Ca frunza dudului din rai,* produce șocul de la început : „*Marghioala :* Nu știu cine este... Dar mă urmărește pas cu pas. *Aurelian :* Poate e o părere... Cine să fie ? *Marghioala :* Nu știu. Aseară am găsit sub cearceaf o broască rîioasă". Ludicul are diverse forme în această piesă amplă : personaje (Țiclete, Liana-Viana, Cristofor), situații (furtul repetat al cîinelui de către Gilu), denumiri (ale porcilor din crescătoria lui Ionel — Ulise, Platon, Ecaterina, a unei cofetării — „Măslinul păcii între popoare") etc.

În *La porțile paradisului,* un personaj spune tabla înmulțirii pentru a se destinde. Apar jocuri inventate sau uzuale . „Capra în insula", table, de-a vînătoarea, cîntece, în *Dormind pe un șarpe, Ca frunza dudului din rai, Pasărea Shakespeare, Pisica în noaptea Anului Nou, Baladă pentru nouă cerbi ;* se recită poezii *(Hoțul de vulturi).* În multe piese se vorbește de jocuri (fotbalul, la mare cinste ! — în *Pisica în noaptea Anului Nou, Acești îngeri triști, Rugăciune pentru un disc-jockey, Rezervația de pelicani, Horia* etc.), altele *(Balconul, Pădure cu pupeze)* se termină cu un joc, cu un dans *(Hoțul de vulturi)* sau cu un cîntec *(Domnul Montaigne bea ape minerale, La porțile paradisului, Ca frunza dudului din rai).* Sînt folosite deghizamente *(Paznicul de la depozitul de nisip* — Dora în călugăriță, *Pădure cu pupeze* — Serva în Baba, *Cezar, măscăriciul piraților, Baladă pentru nouă cerbi* etc.), apar ciudățenii de tot felul, de la cele fizice pînă la cele psihice și comportamentale. Tudor, din *Pisica în noaptea Anului Nou,* are șase degete la mîna stîngă, Croitoreasa, din *La porțile*

Scanned with OKEN Scanner

paradisului, s-a născut cu o coadă de cinci centimetri. Un personaj, Grette, citește din Hegel *(La porțile paradisului)* în condiții cu totul improprii. Un altul, Cășină *(Balconul)* are o bucurie „ciudată" — ține discursuri la înmormîntări, pe care, apoi, le înregistrează în vederea scrierii unei cărți. Explicația „cazului" e semnificativă pentru motivul „lumea pe dos" la D. R. Popescu: „*Cășină*: Ce, crezi că e ușor să spui ceva despre un mort, să-l faci băiat bun, deștept? (...) Lumea e bucuroasă la morți, se mai mișcă, mai bîrfește, mai mănîncă o colivă...". Nonsensuri lingvistice sînt definitorii pentru multe personaje secundare sau, mai rar, principale: cuplurile Octavia-Veturia *(Pisica în noaptea Anului Nou)*, Cășină-Băsat sau Melpomete-Adrian *(Balconul)*, Țiclete *(Ca frunza dudului din rai)*, Evelina-Azarian *(La porțile paradisului)*, Tatăl *(Baladă pentru nouă cerbi)* etc.

În multe piese, imaginația debordantă a scriitorului asociază aceste aspecte ludice cu înscenări, cu situații de „teatru în teatru". Petrecerea, cheful, carnavalul sînt medii dramatice prin care relativizarea pozițiilor dialogale se petrece rapid, instituind o veselă libertate și o lipsă de prejudecăți care, mai întotdeauna, ascunde adevăruri sau intenții amenințătoare.

O procedură mai puțin remarcată, înnoitoare de limbaj dramatic, relativă tot la aspectul ludic, este inserția faptului jurnalistic sau relatat, de alură senzațională: sînt reproduse citate (fictive, reale?) din presă, fie cu scopul de a ilustra, prin similitudine, o situație dramatică, fie pentru a prevesti o întîmplare, o intenție criminală. Frecvența acestor citate relevă o *procedură de stil* dar și un indice clar al originalității scriitorului, primul, după Caragiale, care reintroduce în mod creator în discursul literar-dramatic o subspecie a discursului literar, „literatura periferică". Pe de altă parte, dialogul, la D. R. Popescu, comportă o multitudine de referiri la caracterul *cotidian* al vieții, fiind aduse în discuție fapte, gînduri, sentimente în care *banalul* și *uzualul* dețin o pondere însemnată, alături de faptul cu caracter de excepție.

Există mereu o tehnică a citării care are repercusiuni nebănuite în cadrul dialogului. În multe piese sînt citate spusele altui personaj, care nu apare, sînt reproduse

Scanned with OKEN Scanner

fraze din ziare. Astfel, în *Piticul din grădina de vară*, Mititelu îi citește, din ziar, Mariei, în *Hoțul de vulturi* Tucă, într-o lungă secvență, îi citește tot dintr-un ziar, lui Costică ; Hariton *(Paznicul de la depozitul de nisip)* lecturează și el gazeta. Există și o altă modalitate a citării — din scrisori, jurnale personale, din cărți celebre : așa se întîmplă în *Pasărea Shakespeare*, unde sînt reproduse fragmente din jurnalul Irinei, în *Mai suna-vei dulce corn ?* unde Beldeanu citește cîteva pasaje dintr-o scrisoare adresată lui Sebastian Voiculescu, în *Rugăciune pentru un disc-jockey* unde Nae citește o fițuică reprezentînd un articol de la gazeta de perete, în *La porțile paradisului*, unde este reprodusă o scrisoare către Franz Ferdinand, tot aici fiind citată și revista... „Mielul“ și o scriere a lui Engels, în *Rezervația de pelicani*, unde Budiță urmărește un tratat de vînătoare sau în *Dormind pe un șarpe*, unde Anton citează din Tacit, iar Tavi citește o scrisoare a lui Capisizu către Ella. D. R. Popescu introduce în unele piese un tip de personaj — cu alură de savant, doct — care este pus să funcționeze ca un automat și care citează de cîte ori e solicitat sau simte el nevoia : un caz notoriu e Marian din *Ca frunza dudului din rai*, pe urmele căruia calcă pomenitul Anton *Dormind pe un șarpe)* și alți cîțiva de mai mică anvergură. În piesa ce-i e consacrată, Montaigne se autocitează.

O a treia categorie a citării, mai specioasă, se referă la personaje absente din scenă ; acestea populează trecutul celor care vorbesc acum despre ele reproducîndu-le (cu semnele citării, în textul piesei) spusele. A se vedea în acest sens discuțiile Octavia-Veturia *(Pisica în noaptea Anului Nou)*, citarea unor dialoguri Săplăcan-Dicu (în *Mai suna-vei dulce corn ?)*, ca și reproducerea unor dialoguri din trecut, citarea spuselor unei absente, Dezdemona Manolescu, de către Emilia (în *F.M.S.M.L.O.)*, a unui personaj, Andrei (prieten din ilegalitate), de către David, în *Balconul* etc.

Referiri, cu alură de citat, privesc elemente concrete, databile ale existenței contemporane a personajelor. Astfel, în *Pădure cu pupeze*, este citată emisia radio privitoare la un asasinat (Sharon Tate, Roman Polanski)

Scanned with OKEN Scanner

care a făcut mare vîlvă la vremea respectivă, Veturia-Octavia *(Pisica...)* vorbesc despre cît de „mîndru-i" Tom Jones la televizor, în *Ca frunza dudului din rai* este citat filmul *Divorț italian,* iar în *Dormind pe un șarpe,* ultimul film cu Marlon Brando. În unele piese apar numele unor personalități din diverse domenii : actori (Jean Constantin, Draga Olteanu-Matei), fotbaliști (Cămătaru, Dobrin), scriitori („Ionel" Cocora).

Trimiteri cu alură „bibliografică" includ piese de teatru *(Ifigenia, Hamlet* — la mare cinste !) sau filme (Fănica, în *Hoțul de vulturi,* vrea, ca și Zița sau Mița Baston, „o iubire turbată, furioasă, să nu te mai saturi niciodată, cum am auzit că e în filmele cu englezii"). Un personaj se referă, reproducînd din memorie, la obiceiul de înmormîntare la sciți (Grigore, în *Rugăciune pentru un disc-jockey),* un altul, Grette *(La porțile paradisului),* citește, cum am văzut, într-o atmosferă cu totul neindicată îndeletnicirii respective, din Hegel.

Dramaturgul purcede, cu o adevărată frenezie, prin mai multe personaje, la relatarea diverselor „cazuri", întotdeauna cu alură de „extraordinar", „ciudat", „ieșit din comun", cel mai adesea tangente cu ceea ce se întîmplă sau (semnificativ !) prevestind ce se va întîmpla pe scenă. Ca modalitate dramatică, ele sînt reproduse în vorbirea indirect liberă, mai rar citate ca atare din ziare. Așa se întîmplă în *Piticul din grădina de vară* (Mititelu relatează cazuri din trecut, similare cu cel prezent, al Mariei), Victor în *Pisica în noaptea Anului Nou* povestește un caz similar celui discutat pe scenă, petrecut „bineînțeles" la Galați (dramaturgul pare a fi făcut o „fixație" comică pe acest oraș, ca și Mazilu — acesta avînd predilecție pentru Cîmpina, — căci și Darcopol, din *Dormind pe un șarpe,* îl va pomeni), Veturia și Octavia povestesc întîmplări, aluzive la prezent, cu nebuni, „cazuri" petrecute demult, un accident feroviar etc., Cezar *(Pasărea Shakespeare)* povestește „cazul de la Deva" ș.a.

Un tip special de citat reprezintă reproducerea unor glume cunoscute, cele mai multe fiind introduse în dialog prin formula „o știi p-aia cu...", „știți bancul cu...", „povestea cu..." (vezi *Hoțul de vulturi, F.M.S.M.L.O.* etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Acest procedeu, să-i spunem generic al citării, are urmări asupra structurii personajului, dialogului și, în general, asupra situației dramatice. Folosirea, sub diverse forme, a *cuvîntului altuia*, a *cuvîntului străin*, cum îl denumește M. Bahtin, este remarcabilă și în proza lui D. R. Popescu. De altfel, tehnica uzînd de această intruziune în vocea autorului care este cuvîntul altuia a fost studiată cel mai adesea în proză. În teatru, unde se poate vorbi mai puțin de *vocea autorului*, ea nu a fost cercetată aproape deloc. Apariția, la D. R. Popescu, a acestei calități a limbajului dramatic a determinat o mutație esențială în cadrul raportului de forțe care guvernează sistemul dramatic: personajul *reprezintă* propriu-i limbaj, nu se mai lasă reprezentat de vocea autorului care îngloba, mai întotdeauna fără diferențierea specifică, categorii deosebite de personaje în perimetrul aceleiași situații dramatice. Deci, odată cu D. R. Popescu, a devenit important și modul *cum* spun personajele și nu numai ceea *ce* spun. O lectură atentă a textelor dramatice contemporane arată că dramaturgul de azi se arată mai intens preocupat de ideologia și funcția în dramă a personajului și mai puțin de calitatea lui *originală*, de ceea ce îi dă specificitate în cutare situație dramatică. Credem că s-a produs în literatura dramatică românească o radicală modificare a statutului personajului care nu mai apare închis într-o concepție monologică (49) derivată din existența unei singure voci — a autorului. Instituind varietatea stilistică la nivelul personajelor, dramaturgul permite existența mai multor *unghiuri dialogale*, cum le numește M. Bahtin referindu-se la poetica dostoievskiană, care concretizează un nivel tensional al subtextului foarte ridicat dar și o dinamică a relațiilor scenice între personaje adesea derutantă. Se profilează, totodată, confruntarea nu doar dialogală (personajele *întruchipînd* numai o vorbire care este a autorului) a elementelor aparținînd aceleiași ideologii, dar și a mai multor conștiințe.

Folosirea masivă a *cuvîntului străin* determină *deschiderea* situației dramatice, a structurii personajului. Din alt punct de vedere, cuvîntul străin permite posibilități, practic nelimitate, în direcția ludicului, care este

Scanned with OKEN Scanner

expus printr-un real *dialogism al vocilor* personajelor. De la formula romanescă șocantă de tipul : „Iţic : Bătrînul Gălătioan spunea că :...“ (un exemplu din *Cei doi din dreptul Ţebei*), care consfinţește apariţia cuvîntului străin cu rol de *cuvînt autoritar*, (50) dotat cu o anume *forţă de convingere*, se trece la introducerea lui în universul dramatic unde are rostul de a susţine caracterul ludic al situaţiei sau personajului dramatic ; după opinia noastră, e un procedeu de stil mai eficient (şi în orice caz, mai original) în teatru decît în roman.

Modalitatea practică de introducere a cuvîntului străin în dialog, pe care am ilustrat-o dar nu am explicat-o, revelă o adevărată *strategie textuală* funcţionînd nu fără imperfecţiuni, dramaturgul manifestînd, nu o dată, „neglijenţe“ în redactarea textului care nu obturează, ci pun în lumină mecanismele de dinamizare ale textului.

După cum se ştie, din practica vieţii cotidiene, redarea cuvîntului, a spuselor cuiva implică un inevitabil proces de deformare de natură diversă : semantică, gestuală, de încadrare în context etc. Un studiu al acestui tip special de *redare* este revelator pentru domeniul dramaturgiei, al emergenţei textului din text ca posibilitate de *disimulare dialogală* pentru personajul dramatic. Adesea cuvîntul străin este montat în aşa fel în replică încît dezvoltă calităţi noi ale cuvîntului personajului, devenind, tot după formularea lui M. Bahtin, *cuvînt intrinsec convingător*. Calitatea nouă, principală, a acestui tip de cuvînt este *contemporaneitatea* lui, pentru că e „născut în zona de contact cu contemporaneitatea în plină desfăşurare, neterminată...“. Totodată, „structura semantică a cuvîntului intrinsec convingător nu este *încheiată*, ci *deschisă*, el fiind capabil să dezvăluie, în fiecare nou context dialogic, noi şi noi posibilităţi semantice“. (51)

Este o trăsătură generală a dramaturgiei lui D. R. Popescu această expresivitate contemporană, nu o dată reieşită din existenţa cotidiană, chiar banală, a dialogului, fapt care îi asigură înţelegerea rapidă, fără intermediile „asimilării“ efectelor retorice ale frazelor bine făcute, emise de cutare personaj. Existenţa personajelor devine credibilă *şi* din cauza acestei continui frecventări a dia-

Scanned with OKEN Scanner

logului cotidian, a subiectelor, topicii și bruscheții prin care se exprimă omul obișnuit. Mulțimea locurilor, în piese, unde întîlnim menționări ale unor aspecte de viață comunitară la nivelul superficial — fotbal, muzică ușoară —, curiozități neînfrînate pentru faptul de excepție, pentru „ciudățenii" și lucruri ieșite din comun, adresa directă a aluziilor și, în general, o anume duritate a angajării în dialog, toate acestea duc la concluzia că, prin cuvîntul străin, de multe ori asimilat în cuvîntul intrinsec, D. R. Popescu dă o expresie de valoare estetică ridicată unei carnavalizări a tragismului existenței, unui fundament ludic al *Weltanschauung*-ului său. Personajele procedează, în fapt, la o reală „hermeneutică" a vieții cotidiene ce intră în coliziune sau mixare cu fantasticul întîmplărilor povestite sau petrecute pe scenă, cu grotescul comportamental și gestual ; apare efigia unui *homo ludens*, axul acestei viziuni carnavelești asupra lumii. Existența sa dă mare concretețe, plasticitate și *expresivitate* unei literaturi dramatice în care „seriosul" și „ilarul" formează o magmă ce umple forme născute de o fantezie acționînd foarte mobil, derutant. Ca și în alte cazuri surprindem aici trăsături vizibile ale genului serios-ilar despre care scrie Bahtin : „punctul de plecare al înțelegerii, aprecierii și formulării îl alcătuiește contemporaneitatea vie, adeseori chestiunile cele mai arzătoare (...). Eroii mitici și personajele istorice din trecut sînt actualizați (...) în mod deliberat și subliniat, ei acționează și vorbesc în ambianța contactului familiar cu contemporaneitatea în plină evoluție (...). Cea de-a doua particularitate este indisolubil legată de prima : genurile serios-ilarului nu se sprijină pe *legendă* (...), ele se sprijină cu *bună știință pe experiență* (...) și pe *plăsmuirea liberă (...)*". Să adăugăm aici varietatea de stiluri, pe care am remarcat-o la D. R. Popescu, și care înlocuiește acel stil unic dominant în bună parte în dramaturgia noastră. Aceste trăsături explică, poate definitiv, apariția ludicului și expansiunea unei procesualități carnavalești a tragicului existențial despre care scriam mai sus. (52)

Scoasă mai mult în evidență de către critica literară și teatrală, „plăsmuirea liberă", *phantasia* scriitorului pare să fi lăsat în umbră „experiența", acea concretețe a

Scanned with OKEN Scanner

faptului de viață pe care D. R. Popescu îl pune în valoare cu o știință cuceritoare. Ea are, indubitabil, un rol imposibil de evitat în considerarea critică a pieselor sale de teatru, căci, altfel, nu s-ar putea elucida acest straniu mixaj care este, cel mai adesea, un text „D. R. Popescu".

Pentru textele literare care susțin viziunea carnavalizată asupra lumii, Mihai Bahtin a redescoperit un model — *satira menippee* — unde „apare pentru prima oară și ceea ce se poate numi un experiment moral-psihologic : zugrăvirea stărilor moral-psihice neobișnuite, anormale ale omului, bunăoară demența sub toate aspectele ei, dedublarea personalității, reveria neînfrînată, visele fantastice, patimile care frizează nebunia". Cîteva din aceste caracteristici ale menippeei, de mare vitalitate în literatură, sînt observabile și în dramaturgia lui D. R. Popescu și au fost apreciate de critica literară fără a se da, însă, o motivare convingătoare a rostului lor în economia piesei de teatru.

*
* *

În general, dramaturgia lui D. R. Popescu a întîmpinat o anume rezistență atît în ceea ce privește critica literară, dramatică, cît și în atitudinea unor regizori, ea părînd a fi o masă textuală greu de „digerat" scenic. Principalele elemente ale limbajului dramatic — personajul, situația, dialogul — sînt concepute într-o *manieră* evidentă, purtînd, deci, pecetea de personalitate și de stil a artistului, fapt care a surprins o obișnuință critică de tradiție față de dramaturgie ca literatură. Uniformitatea stilului și monologismul ca mod de concepere a discursului dramatic favorizau, în critică, aprecierea, *dintr-un singur punct de vedere*, a universului piesei, a ideologiei și evoluției personajelor, ca și cum realitatea — ca teren *originar* de referință al dramaturgului — ar fi inteligibilă grație unei formule logice unice. Prin dramaturgia lui D. R. Popescu accedem la un grad mai înalt de *complexitate* a realității, tradus, în discursul dramatic, prin *dialogul* vocilor personajelor, prin maniera cu totul particulară de fuzionare a realismului, bazat pe

Scanned with OKEN Scanner

frecventarea asiduă a *contemporaneității*, cu predispoziția spre fantasticul de efect grotesc, populat de o mulțime de „ciudățenii", „bizarerii", o anormalitate care este parte integrantă a realității. Umanitatea apare, prin dramaturgia lui D. R. Popescu, în partea sa controversată, chestionabilă, derutantă, șocantă, tocmai pentru a pune mai bine și mai credibil în lumină, din punct de vedere artistic, „omul din om". Se profilează prin aceasta o exorcizare a gravei tendințe „pueriliste" despre care scrie Johan Huizinga și care afectează viața publică pentru că tinde să se substituie unei vieți autentice a omului : „(E) vorba în bună parte de obiceiuri fie generate, fie puse la îndemînă de către tehnica relațiilor spirituale moderne. Printre acestea se numără de pildă nevoia, ușor de satisfăcut, dar niciodată îndestulată, de distracție banală, goana după senzații grosolane, plăcerea procurată de exhibiția în masă". (53)

Rostul unei viziuni carnavalești a existenței se cere văzut însă și din perspectiva reintegrării schemelor tragice din tragedia greacă sau shakespeareană prin a căror actualizare conflictul dramatic sporește tensiunea și propune omului de azi imaginea unui destin *în curs de realizare*. Credibilitatea imaginii acestui destin nu se mai bazează pe *iluzia auctorială* dată de vocea atotștiutoare a unui dramaturg care pune și rezolvă, prin cîteva personaje și situații conflictuale, probleme de cunoaștere. Acest tip de rezolvare facilă, prin mijloacele specifice genului dramatic, e ocolit — instinctiv la început, apoi cu bună știință. Artă a „iregularului", arta sa dramaturgică a reușit — de fapt, e pe cale de a reuși — să impună în conștiința critică un nou tip de dramă purtînd marca *manierismului* în faza sa de *maximă vitalitate estetică*.

NOTE

1. Dumitru Radu POPESCU — *Virgule*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

2. De altfel, într-o lucrare consacrată operei lui D. R. Popescu, geografia dramaturgică a adevărului ca factor determinat al existenței personajelor este descifrată în bună măsură de Valentin Tașcu — *Dincoace și dincolo de F*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981. Autorul întreprinde, cu acuratețe, o operație critică dificilă. Plecînd de la constatarea că „Ideea centrală a teatrului lui D. R. Popescu este Adevărul" (p. 47), V. T. distinge în piesele dramaturgului „adevărul revoltat," „adevărul matematic fix", adevăruri care vizează utopia, adevărul „estetizant" și „adevărul bufon" — o categorie caracterizînd exact și fericit o realitate profundă a operei. Interesantă este observația criticului privitoare la caracterul etic și teoretic al departajării acestor categorii ale adevărului în adevăruri despre bine și despre rău, din care, pentru piesa de actualitate, dramaturgul a ales a doua posibilitate, fiind considerată, pe drept cuvînt, mai activă, mai pronunțat dramatică. Vezi, pentru întreaga discuție, paginile 74—80.

3. Jean BRUN — *Le prestige du monstre*, în *Le Mythe de la peine*, Actes du colloque organisé par le Centre international d'Études Humanistes et par l'Institut d'Études Philosophiques de Rome, Rome, 7—12 janvier, aux soins de Enrico Castelli, Ed. Aubier, Paris, 1967, p. 313.

4. Mathieu BENEZET — *Le roman de la langue. Langue des romans*, U.G.E., 1978.

5. Dumitru Radu POPESCU — *op. cit.*, p. 240—241.

6. O observație similară apare în monografia Mirelei Roznoveanu — *Dumitru Radu Popescu*, Ed. Albatros, București, 1981, p. 10.

7. Georg LUKÁCS — *Romanul istoric*, Ed. Minerva, București, 1978, vol. I, p. 138.

8. Dumitru Radu POPESCU — *op. cit.*, p. 199.

9. Georg LUKÁCS — *op. cit.*, vol. cit., p. 170.

10. Georg LUKÁCS — *Estetica*, Ed. Meridiane, București, 1972, vol. I, p. 771. „Din punct de vedere estetic, nu putem trece cu vederea trăirile în raport cu o lume nouă, provocate de opera de artă și al căror conținut principal este : apropierea unui conținut determinat. Pe de altă parte, trăirea menționată poate deveni estetică numai atunci cînd este evocată de formele operei de artă. Comunicarea simplă a unui conținut, oricît de încărcat afectiv, fără un asemenea rol de mijlocire prin evocare, pe care-l joacă forma, rămîne un conținut al vieții care firește, ca și

Scanned with OKEN Scanner

acolo, poate stîrni emoţii, gînduri etc., totuşi fără dedublarea specifică esteticului : care e de a fi scos din viaţa cotidiană şi de a fi ridicat deasupra ei, totuşi fără a fi pierdut astfel contactul cu realitatea ; ceea ce am numit cosmicitatea operelor de artă constă tocmai într-o atare confruntare a receptorului cu esenţa realităţii însăşi, care chiar de aceea nu poate fi în nici un caz viaţa nemijlocită însăşi, ci numai reflectarea ei artistică".

11. Mirela ROZNOVEANU — *Dumitru Radu Popescu*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1981. Autoarea asemuieşte demersul critic, faţă de opera romanescă a lui D. R. Popescu, cu o călătorie în labirint, analiza prozei fiind o „prospectare a labirintului, prospectare pe care o gîndesc totodată şi ca un model, mereu altul, de iniţiere într-o conştiinţă dar, mai ales, într-o materie spirituală ce a dobîndit printr-o senzualitate artistică de excepţie o concreteţe carnală" (p. 5). Imaginea acestei concreteţi ne pare deosebit de sugestivă şi cu totul proprie operei (întregi !) a lui D. R. Popescu. Imaginea labirintului operei, „ipotetica sumă a labirinturilor succesive" este completată de aceea a „labirinturilor coexistente" care sînt personajele romanelor. Din această perspectivă complexă, aderăm la următoarea afirmaţie a autoarei: „Faptul că la D. R. Popescu întîlnim cea mai radicală expresie a acestei imagini a omului problematic contemporan reflectată într-o viziune labirintică a lumii prin mijloacele unei construcţii epice labirintice motivează sau explică gestul şocant şi partea de hazard supusă echivocului din creaţia sa" (p. 10—11.) Proza lui D. R. Popescu îi apare, pe drept cuvînt, prin „sfîşierea", „mîntuirea", „obsesia carnalităţii", „sublimul şi comicul sau caraghioslîcul de carnaval (care) cheamă un orizont transcendent şi imaginar în care existenţa sa luminează pe măsură ce se disimulează în real" ca o manifestare a operei manieriste, caracteristică acceptată de autoare „în măsura (şi sub rezerva) în care înseamnă o direcţie de exprimare a tragismului existenţial în arta contemporană" (p. 40). Sfîrşitul capitolului dedicat prozei, din monografie, caracterizează eterogenitatea estetică a prozei, propunînd o ciudată formulă definitorie — „barocul manierist" : „Realismul mitologic şi naturalismul, satiricul şi fantasticul, grotescul rabelaisian, barocul folcloric, extravaganţele — care acum nu ne mai şochează — ale fostului «nou roman», romanul poliţist, povestirea ezoterică, tonul epopeic, caracterele romanului ţărănesc, motivele alienării din proza absurdă, accentele critice ale romanului social, convulsia dostoievskiană — intră în compo-

Scanned with OKEN Scanner

ziția acestei arte epice, poate cea mai compozită din cîte a cunoscut pînă acum romanul românesc. Semnul ei integrator este barocul manierist în măsura în care manierismul e cuprins în cadrul barocului în accepția lui categorială, metafizică, structural tipologică" (p. 200). Toate acestea se referă exclusiv la roman. Despre labirint ca temă a dramaturgiei, nici un cuvînt.

12. Constantin CUBLEȘAN — *Teatrul. Istorie și actualitate*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 163—164.

13. Franz KAFKA — *Procesul*, Ed. Minerva, București, 1977, p. 14.

14. Félicien MARCEAU — *Théâtre*, Gallimard, Paris, 1965, vol. II, p. 141.

15. Antonio Buero VALLEJO — *Cu cărțile pe față*, în *Secolul XX*, nr. 4, 1973, p. 118—119. A se vedea și studiul lui Andrei Ionescu, din același număr al *Secolului XX*, intitulat *Antonio Buero Vallejo și reabilitarea tragediei*, p. 159—162.

16. Jean-Paul BOREL — *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, Baconnière, Baudry-Neuchatel, 1965, p. 62.

17. J. C. COOPER — *Labyrinth*, în *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, Thames and Hudson, London, 1978, p. 93.

18. R. W. FASSBINDER — *Le Bouc. Les larmes amères de Petra von Kant. Liberté à Brême*, L'Arche, Paris, 1977.

19. Ileana MĂLĂNCIOIU — *Vina tragică*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 133.

20. Rolland CAILLOIS — *La tragédie et le principe de la personalité*, în *Le théâtre tragique*, Ed. C.N.R.S., Paris, 1970, études réunis et présentés par Jean Jacquot, p. 471—477.

21. Jan KOTT — *Shakespeare, contemporanul nostru*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 132.

22. Roland BARTHES — *Despre Racine*, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 37.

23. Jan KOTT — *op. cit.*, p. 130.

24. Dumitru SOLOMON — *Holul comun*, în vol. *Socrate. Măști contemporane*, Ed. Eminescu București, 1970.

25. Mircea IORGULESCU — *Critică și angajare*, Ed. Eminescu, 1981, p. 162.

26. Ion VLAD — *Convergențe*, Ed. Dacia, 1972, p. 300.

27. Nicolae BALOTĂ — *Universul prozei*, Ed. Eminescu, 1976, p. 194.

Scanned with OKEN Scanner

28. *Idem*, p. 195.

29. Nicolae MANOLESCU — *Arca lui Noe*, vol. III, Ed. Minerva, 1983, p. 140—165.

30. E. A. POE — *Scrieri alese*, E.L.U., 1968.

31. René WELLEK — *Istoria criticii literare moderne*, vol. III, Ed. Univers, 1976, p. 187—188.

32. Mioara APOLZAN — *Casa ficțiunii*, Ed. Dacia, 1979, p. 148.

33. Stéphane LUPASCO — *Logica dinamică a contradictoriului*, Ed. Politică, 1982, p. 87—88.

34. Val CONDURACHE — *Ethica Magna*, postfață la volumul lui D. R. Popescu, 9, Ed. Junimea, 1981, p. 640.

35. Mircea ELIADE — *De la Zalmoxis la Genghis Han*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 164.

36. Lazăr ȘĂINEANU — *Basmele românilor*, Ed. Minerva, 1978, p. 227—278.

37. Anton TCHÉKHOV — *Correspondance*, Les Éditeurs Français Réunis, Paris, 1966, p. 435.

38. Leonida TEODORESCU — *Dramaturgia lui Cehov*, Ed. Univers, 1972, p. 203.

39. Dan C. MIHĂILESCU — *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Ed. Dacia, 1984, p. 56.

40. Dumitru Radu POPESCU — *Cupluri sau tandemuri*, în *România literară*, 5 iunie 1970.

41. Maria Vodă CĂPUȘAN — *Dramatis personae*, Ed. Dacia, 1980, p. 219. Capitolul „Teatru și joc" este remarcabil prin acuitatea observațiilor și forța spiritului de sinteză.

42. Valentin TAȘCU — *op. cit.*, p. 159.

43. Jan KOTT — *op. cit.*, p. 159.

44. June SCHLUETER — *The Plays and Novels of Peter Handke*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1981. Este evident faptul că, într-o piesă ca *Profeție*, constînd în 208 afirmații, fiecare spusă de unul sau mai mulți vorbitori și fiecare fiind o tautologie, rezultatul teatral obținut este „cea mai mare densitate acustică posibilă" (p. 28) și nu o piesă de ideatică înaltă.

45. Maria Vodă CĂPUȘAN — *Dramatis personae*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 218.

46. Ov. S. CROHMĂLNICEANU — *Cîteva cuvinte despre dramaturgia lui D. R. Popescu*, în *Luceafărul*, 7 septembrie 1974.

Scanned with OKEN Scanner

47. Romul MUNTEANU — *Farsa tragică*, Ed. Univers, 1970, p. 132.

48. În privința „deschiderii", cele două cărți dedicate pînă acum lui D. R. Popescu expun păreri contradictorii : Valentin Tașcu (p. 92) crede că „Avem de-a face în teatrul lui D. R. Popescu cu o adevărată teorie a deschiderii (...). Se fac așadar în scenă mutări aparent neesențiale (...). Se creează astfel un spațiu alb, de liniște și confortabilitate multiplă, care pregătește însă în mod secret ceea ce se poate numi o mutare-șoc (...)", în timp ce Mirela Roznoveanu (p. 225) afirmă că „De obicei textul dramatic debutează cu o situație de criză hrănită de o aparență revoltătoare (...)". Cei doi autori par să omită faptul că, deși au vorbit amîndoi despre „teoria șocului" la D. R. Popescu, scriitorul n-ar fi el însuși dacă ar „deschide" în mod identic fiecare piesă. Afirmațiile lor trebuie deci considerate împreună, căci numai așa realitatea operei analizate le confirmă valabilitatea.

49. O remarcabilă formulare, lămuritoare pentru această concepție, îi aparține lui M. Bahtin : „În concepția monologică, eroul este închis între hotarele sensurilor sale, schițate cu rigurozitate : eroul acționează, se frămîntă, gîndește și înțelege în limitele a ceea ce este el, adică în limitele chipului său definit ca realitate ; eroul nu poate înceta de a fi el însuși, adică nu poate depăși granițele caracterului, ale temperamentului său, ale tipicității sale, fără să impieteze asupra concepției monologice a autorului despre el. Acest personaj se construiește în lumea autorului, o lume obiectivă în raport cu conștiința eroului (...). Conștiința de sine a eroului intră și ea în carcasa, inflexibilă și inaccesibilă lui dinăuntru, a conștiinței autorului care o conturează și o figurează, profilînd-o pe fundalul rigid al lumii exterioare". Mihail Bahtin — *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, 1970, p. 71—72.

50. Mihai BAHTIN — *Probleme de literatură și estetică*, Ed. Univers, 1970, p. 149—150.

51. Într-un important volum de critică teatrală a deceniului opt românesc, *Ora 19,30*, Ed. Meridiane, 1983,, p. 152, Valentin Silvestru formulează acest aspect în termenii : „Carnavalizarea tragicului".

53. Johan HUIZINGA — *Homo ludens*, Ed. Univers, 1977, p. 311.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

Deus absconditus — sau chei pentru labirint

Poetica dramei europene după deceniul cinci al secolului nostru a determinat o nouă configurare a unui motiv cultural : lumea ca labirint. Imaginea aceasta, mai bine zis viziunea aceasta despre lume, a influențat într-o mare măsură dezvoltarea dramei atît din punctul de vedere al ideaticii piesei de teatru cît și din punctul de vedere al tehnicii de construcție. Piesa de teatru nu mai dezvoltă un *sens unic,* spre un *centru* — ca idee principală, sumă a forțelor dramatice de-a lungul unui traseu. Ultimii mari dramaturgi pînă la S. Beckett, E. Ionescu, sau F. Arrabal, și anume B. Shaw și T. S. Eliot, reprezintă, din acest punct de vedere, al dezvoltării spre un centru, tendințele contradictorii, dar pe deplin afirmate ale teatrului european modern. Un prim element comun al acestora îl constituie limbajul dramatic care la Bernard Shaw este determinat de retorica dramei, convențională, a secolului al XIX-lea, în timp ce T. S. Eliot acordă o importanță tot mai mare „abstragerii din viața cotidiană", limbajului dramatic de o expresie concentrată, dezvoltării unui ritm verbal care să aibă forța dramei primitive, anunțînd, astfel, alături de alte elemente, crearea acelui context dramaturgic din care va apărea opera lui Beckett.

Istoria europeană a dramei, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului nostru, prezintă, în marea masă a literaturii dramatice, semnele incontestabile, deși, adesea, greu de sesizat, ale unei înnoiri de esență în arta teatrului. Simbolismul, prin Mae-

Scanned with OKEN Scanner

terlinck, deschide un drum cu repercusiuni multiple asupra dezvoltării ulterioare a dramei — cel al vastei realități interioare, tutelată de angoase, de spaime ale ființei în fața iminenței iraționalului. Teatrul dramaturgului belgian cucerește rapid scena europeană : *Orbii (Les Aveugles)* și *Intrusa (L'Intruse)*, publicate în 1890 sînt jucate în 1891 (la 7 decembrie și, respectiv, 21 mai), *Pelléas și Mélisande*, publicată în 1892, prilejuiește primul spectacol, regizat de Lugné-Poë, la Théâtre de l'Oeuvre (7 mai 1893), iar *Interior (L'Interieur)* și *Moartea lui Tintagiles (La Mort de Tintagiles)*, publicate în 1894, au fost jucate în 1895 (15 martie) și, respectiv, în 1905 (decembrie).

În prefața care însoțește prima culegere amplă din teatrul său, Maeterlinck, apreciindu-și propria evoluție în teatru, observa o anume direcție de evoluție a spiritului uman : „Această evoluție, dacă nu ne-a dat certitudini definitive asupra materiei, vieții, destinului omenesc, scopului, originii și legilor universului, cel puțin ne-a dezvăluit (...) un număr oarecare de *incertitudini ;* și aceste incertitudini erau exact cele în care se complăceau și înfloreau liber gîndurile cele mai înalte". (1) Dramaturgul resimte acțiunea conjugată a două categorii de factori care determină opțiunea pentru un tip de dramă corespunzînd, în același timp, și unei viziuni despre lume : drama de „observație, de pasiune și de înțelepciune" și drama „în care ceva din nemărginit se amestecă în acțiunile oamenilor". Optînd pentru ultima categorie, Maeterlinck găsește sprijin în chiar producția dramatică a epocii, evidențiind calitățile pieselor *Puterea întunericului* de Tolstoi și *Strigoii* de Ibsen.

Într-un studiu dedicat simbolismului în teatru (2), Gisèle Marie remarcă reacția simbolismului față de naturalism în ceea ce privește substanța ideaticii promovată de cele două curente teatrale ca element esențial al raportului spectacol-public : „În timp ce *naturalismul* se cobora spre mase, flatîndu-le instinctele — și pe cele firești dar și pe cele josnice, pînă la vulgaritate, cu scopul de a se recunoaște în ele — *simbolismul* regăsea misiunea sacră, cea care constă în educarea spiritului, în ridicarea sa deasupra lui însuși, într-un cuvînt, în a-l ajuta să treacă de la cotidian la etern". Această reacție

Scanned with OKEN Scanner

împotriva naturalismului provoca în teatrul european revenirea la fundamentele spirituale originale ale teatrului și, odată cu aceasta, o mare posibilitate de înnoire a poeticii teatrale. Regizorii au fost tentați de „universalizarea" pe care o solicita drama simbolistă. Nevoia de adevăr inalterabil, de puritate (simbolizată prin lumină), a avut ca efect „genul de compoziție poematică, cultivat de Maeterlinck (...), utilizarea luminii ca echivalent vizual al muzicii". (3)

În general, drama simbolistă a prilejuit diversificarea *scriiturii* dramatice, a scenografiei și regiei, deși excesele la care a dus „drama statică" au redus coeficientul de teatralitate. De la construcția amplă a dialogului din drama realistă la un dialog mai concentrat, nu rareori stăpînit de subtile incantații, drama europeană parcurge un drum specific pentru conturarea *topoi*-lor dramaturgici ai lumii contemporane.

Teatrul modern al epocii pare din ce în ce mai influențat de puterea imaginii plastice în detrimentul celei acustice. Decorul, muzica, mimica, forme primordiale ale dramei, devin mai semnificative în spectacol decît cuvintele, replicile. Redescoperirea de către Artaud a unor forme primare ale actului teatral a determinat reconsiderarea principalelor elemente ale esteticii teatrale. Contactul cu forme ale teatrului oriental (în 1931 îi apărea studiul despre *Teatrul balinez)* l-a condus pe Antonin Artaud la o idee pe care europenii nu erau pregătiți s-o primească: cuvîntul în teatru nu trebuie să mai aibă rolul important pe care, pînă atunci, îl jucase. Pentru că în teatru contează opoziția pasiunilor, a sentimentelor, cuvîntul trebuie să fie altceva decît „mijlocul de a dirija caracterele omenești către scopul lor". Fascinat de capacitatea teatrului oriental de a aborda teme dintre cele mai abstracte fără a recurge la cuvinte, Artaud întreprinde o critică masivă a teatrului occidental, „un teatru pur descriptiv (...) care povestește, povestește psihologie", un teatru subjugat în întregime de puterea cuvîntului, pentru care tot ce nu e cuvînt e de domeniul regiei și al scenografiei. Ideea la care ajunge Artaud privește acea realitate secundă a spiritului uman, cea care nu se „vede" și care în teatru trebuie să fie

Scanned with OKEN Scanner

sesizabilă prin „posibilitățile de expresie, prin forme și prin tot ce înseamnă gesturi, zgomote, culori, plastică etc.“ (4)

De altfel, în epocă, preocupările pentru tot ceea ce în teatru nu este cuvînt erau destul de vizibile și constituiau reflexul unei libertăți de expresie pe care drama burgheză nu a permis-o, mult mai preocupată fiind de caracterul *mimetic* al situației dramatice decît de cel productiv de imagini și simboluri. Primele decenii ale secolului nostru plasează teatrul sub semnul creatorilor de școală de regie. Într-un studiu, inițial o conferință ținută în 1923 la gruparea „Poesis“, publicat în volumul *Dramă și teatru*, Ion Marin Sadoveanu, vorbind despre „Teatrul românesc în legătură cu mișcările străine“, apreciază exact, în montările lui Stanislavski, dar mai ales în cele ale lui Meyerhold și Tairov, exagerarea la care a dus voința de emancipare de sub tirania mimeticului și a antiiluzionismului în dramă. Astfel, „formula lui Meyerhold, inspirată direct din pictură, tinde să transforme arta tridimensională a scenei într-o artă de suprafață, cu două dimensiuni (...). Toate elementele spectacolului sunt subordonate unui ritm vizual, unui ansamblu optic“ (5). Un mare înnoitor al scenei europene, Edward Gordon Craig, era în aceeași măsură conștient de preponderența vizualului asupra acusticului. Meditația sa asupra destinelor teatrului european modern pornește de la constatarea nivelului scăzut al artei teatrului, a tiraniei la care a dus mimetismul în toate compartimentele vieții teatrale. Obsedat fiind de rădăcinile reale ale artei teatrului, Edward Gordon Craig provoacă o adevărată revoluție prin reconsiderarea jocului actorilor, care trebuie să creeze personajul, nu să-l „impersoneze“ sau să-l reprezinte. Actorul trebuie să-și învingă total emoțiile, să-și stăpînească și corpul (lucru care amintește de recomandările lui Diderot din *Paradoxe sur le Comedien*), „supra-marioneta“, actorul ideal fiind un „corp în transă“, care, la fel ca „marioneta“, apare în viziunea lui Craig ca „ultim ecou al unei arte nobile și frumoase a unei vechi civilizații“ (6).

Căutările, inovațiile, viziunile și experimentele în arta teatrului european modern dobîndesc, odată cu We-

Scanned with OKEN Scanner

dekind (7) și expresionismul în dramă, caracterul unei cercetări complete, drama germană de dinainte și de după primul război mondial fiind mișcarea cea mai amplă de reconsiderare a posibilităților teatrului și ca *text* pînă la apariția dramaturgilor „absurdului". Odată cu piesele lui Kaiser, Sternheim, Barlach, Toller, Hasenclever, Sorge, Unruh, Kokoschka (piesele unora fiind scrise cu cîțiva ani buni înainte să fie jucate în teatrele de provincie, la început) se produce, în teatrul modern, revirimentul textului dramatic. Ceea ce trebuie remarcat este faptul că expresionismul înseamnă o gîndire profundă a cuvîntului dramatic. Într-un recent studiu, amplu, bogat în judecăți critice, valorizatoare dar și de încadrare a expresionismului în artă, în general, Dan Grigorescu, reluînd o sugestie a lui Walter Sokel *(The Writer in Extremis)*, apreciază că : „Structura dramei expresioniste e mai curînd de esență muzicală decît literară ; ea se construiește în jurul unei *teme*, și nu atît al unei intrigi sau al unui conflict specific". Drama expresionistă este, de altfel, o demonstrație a faptului că „absența unei intrigi dramatice logice nu înseamnă și abandonarea formei teatrale", evidențiindu-se „importanța funcției creatoare a subconștientului, capacitatea ei de a ordona în structuri coerente fluxul discontinuu al evenimentelor din structurile profunde ale vieții lăuntrice a omului" (8). Textul dramei expresioniste este în deplină consonanță cu „drama eu-lui", formă specific expresionistă a teatrului, succesiunea replicilor în dialog fiind un tulburător proces de *desvăluire* a personajelor și nu unul de *explicare* și *descriere* a mișcărilor lor interioare. Limbajul dramatic este mai contorsionat, concentrat pînă la „strigăt" în jurul ideii și al sentimentului care determină opoziția personajului față de lumea sa. Protestul expresionismului împotriva războiului și a morții, pe de o parte, și împotriva unei concrete stări de fapt a civilizației burgheze, pe de altă parte, s-a manifestat într-un teatru cu adresă directă, implicat în cotidian, sensibil la marile transformări interioare ale ființei umane. Opoziția marcată între două feluri de a vedea lumea, unul determinat de încorsetarea mental-afectivă, celălalt dominat de dorința de eliberare, de

Scanned with OKEN Scanner

schimbare, dar bîntuit nu o dată de incertitudine, este, împreună cu modalitatea capabilă să realizeze un suprem moment de încleștare, una din premisele sigure și valoroase din care se va dezvolta teatrul contemporan, atît ca text, cît și ca spectacol. Expresionismul în dramă oferă mereu imaginea textului dramatic ca dezvoltare a șansei acordată personajului de a-și revela punctul de vedere în labirintul propriilor temeri, resemnări, izbucniri, al unor sufocante legături cu mediul opresiv. Zbaterea lăuntrică a personajului este, nu o dată, transmisă în cuvinte care, prin succesiune rapidă, frizînd uneori incoerența, determină dinamismul situațiilor dramatice. Timpul în drama expresionistă nu înseamnă fixare, ci continuă mișcare. În teatru, expresionismul, după momentul de culme al teatrului manierist, a fost mișcarea teatrală care a configurat, în termeni sumbri, motivul „lumii ca labirint".

În literatura europeană a anilor '30 există, pe deplin conturată din punct de vedere literar și teatral, o premoniție a ceea ce avea să vină : e vorba de piesele lui Witold Gombrowicz, polonez care a stat mai mult în Argentina și a cărui operă de prozator și dramaturg a devenit accesibilă europenilor prin traducerea în limba franceză. Conceptele esențiale în gîndirea artistică a lui Gombrowicz — Forma și Imaturitatea — aproape că nu au influențat gîndirea epocii în care au apărut lucrările sale. În momentul în care piesele sale — *Ivonna, principesa Burgundiei* (1938), *Căsătoria* (1946) și *Opereta* (1967) au intrat în conștiința teatrală a epocii, ele păreau un reflex al dramaturgiei recent afirmate a lui Beckett, Ionescu sau Adamov. Dramaturgul, în a sa *Petit Livre Jaune,* dădea o serie de sfaturi care, astăzi, par a anunța piesele „absurde", în special prin aspectul retragerii individului din propria istorie : „Essayez d'echapper à toute expression de vous même. Méfiez vous de vos croyances et defendez-vous de vos sentiments. Rétirez-vous de ce que vous avez l'air d'être, vu du dehors". (9)

Aceste precepte, primind validitatea estetică prin operă, intră în consonanță cu o anume direcție de dezvoltare a

Scanned with OKEN Scanner

artei actorului despre care vorbea Graig și care va fi mai tîrziu dusă la apogeu de Jerzy Grotowski în practica și teoria „teatrului sărac", unde e posibilă dispensarea de decor, muzică, lumini și chiar *text*, în favoarea concentrării asupra corpului actorului aflat, pe scenă, într-o continuă revelare a unor situații mitice.

Nereferindu-se în mod special la dramaturgie, ideile lui Witold Gombrowicz contribuie la configurarea unei revoluții în teatru. Dramaturgii care se vor afirma după cel de-al doilea război mondial — E. Ionescu, J.Genet, A. Adamov, F. Arrabal, H. Pinter, T. Rozewicz, S. Mrożec, E. Albee — se vor depărta de ceea ce făcuse mult timp gloria, între altele, a operei dramatice — calitatea de literar. Prin ruptura decisivă de elementul mimetic și de legea aristotelică a dramei, încorporînd experiența expresionistă a dezacordului dintre autor (=personaje) și realitate, noile opere dramatice impun imaginea indiferenței în *scriitură* a autorului. Aceasta, bineînțeles, nu înseamnă că trăsăturile de stil nu se fac prezente. Legăturile dintre autor și personaje sînt labile, personajele rezistă pe scenă, dar fără *voința* de a impune un punct de vedere. Absența acestuia determină posibilitatea multiplei interpretări, în funcție de coordonatele ideologico-culturale proprii interpretului. Textul operei dramatice nu mai este rezultatul logicii dramatice, o succesiune de situații dramatice care să ducă la un punct culminant, ci este, mai degrabă, o imagine *imperfectă*, oricînd repetabilă dată fiind imperfecțiunea ei. Țin să subliniez că această prezentare a unor idei nu înseamnă și acceptarea lor integrală.

Teatrul „absurdului" a impus, printre temele sale, și aceea a „lumii ca labirint", acreditată definitiv în istoria culturii europene de Gustav René Hocke prin lucrările sale *Lumea ca labirint* și *Manierismul în literatură*. În finalul primului capitol al unui studiu valoros despre *Farsa tragică*, criticul Romul Munteanu, referindu-se la emergența noului teatru postbelic, rezumă : „Farsa tragică contemporană ni se pare că reprezintă una din tentativele simptomatice de reconstruire a unui univers uman ale cărui semne caracteristice trădează existența paradoxală a *noneroului*, damnat să nu găsească drumul

Scanned with OKEN Scanner

de ieșire din labirint. *Dedalus* devine astfel zeul simbolic al societății industriale de consum iar *noneroul* capătă atributele unui clown supralucid, care ia în derîdere propria sa tragedie". (10)

Elemente de bază ale dramei — situațiile dramatice, intriga, personajul, dialogul — sînt regîndite. Impresia de ansamblu este că textul piesei „absurde" *prezintă* mult mai puține lucruri decît *ascunde*. De aici proliferarea simbolică a anumitor asociații verbale sau a unor situații-tip.

Poetica noului teatru, aproape în același timp cu dezvoltarea „noului roman", a produs o revelatoare schimbare de optică în ceea ce privește elaborarea operei de artă. Astfel, textul operei dramatice, în urma apariției pieselor lui Beckett, Ionescu, Pinter, se constituie *scriptic* în același fel în care autorii ajung la configurarea unei concepții despre lume. Traseul în scriitură al piesei de teatru este un *desen labirintic* din care personajul este sortit ori să iasă ori să ajungă la *camera centrală*, în căutarea fragmentară sau pe deplin conturată a unui „deus absconditus" tutelînd o vastă geometrie primejdios de înșelătoare.

*
* *

Dramaturgia lui Marin Sorescu și D. R. Popescu dezvoltă o dialectică specială în raport cu „centrul". Dacă în piesele lui Marin Sorescu este evident *un parcurs* în care personajele sînt angajate total la nivele diferite, la D. R. Popescu, a cărui tehnică dramaturgică îmbină elemente de factură tradițională cu o predispoziție marcată spre simbol, spre interpretare, geometria labirintică este mai puțin strictă, elaborată la nivelul situațiilor dramatice.

Cîteva cuvinte despre sensul centrului în culturile vechi ca orientare generală a labirintului. Așa cum construcția labirintului în vechime era un act de ordonare și un examen al logicii, construcția piesei de teatru modern reprezintă un traseu, nu o dată deviat, pe care personajele îl parcurg cu conștiința regăsirii acelui ele-

Scanned with OKEN Scanner

ment ordonator — centrul-simbol al unui efort necheltuit în van.

Paolo Santarcangeli, în *Cartea labirinturilor,* vorbind despre imaginea centrului, remarcă prezența ei necesară în simbologia labirintului : „Fără un centru nu poate exista un labirint veritabil". (11) „Va fi întotdeauna vorba (...) despre un centru *sacru,* repetare ad-hoc a locului unde sălășluiește acel «mysterium tremendum», a chiliei sau a criptei în care trăiește zeul sau monstrul...". Drumul spre centru „se desfășoară de obicei într-o gradație bine definită". „Centrul *este și periculos* : toate ritualurile insistă asupra dificultății de a pătrunde în el, asupra deslănțuirii posibile a unor forțe distructive. Dar, totodată, ele pun în evidență *posibilitatea* și în același timp *dorința* de a intra în el. Întotdeauna există un drum impus și acest drum nu trebuie să fie ușor de parcurs ; el trebuie să reprezinte un progres în ceea ce privește starea spirituală a adeptului". Prin dorința omului de a ajunge în „centrul lumii" transpare o situație omenească, despre care vorbea Mircea Eliade, și anume *nostalgia paradisului.* În fine, Santarcangeli mai observă : „Centrul nu trebuie să fie numaidecît un loc restrîns. Dimpotrivă, el poate avea dimensiuni importante în spațiul real sau imaginar". O explicație poate necesară : *centrul* tradițional nu presupune *chei,* ci, eventual, *căi.* Cel dramaturgic e adesea o încăpere.

Gustav René Hocke, definind esența labirintului în culturile vechi, se referă inevitabil la „centru". Labirintul este, după Hocke, „o metaforă unificatoare" pentru ceea ce este calculabil și incalculabil în lume. „Drumul ocolit duce spre centru. Numai drumul ocolit duce spre perfecțiune". (12) În arta manieristă, taina lumii este redusă la *„o schemă enigmatică* (labirintul), și se naște credința că ar putea fi biruite meandrele lui prin iscusințele rațiunii : o «clovnerie metafizică», deoarece cu cît mai mult încercăm să ne orientăm pe aceste tărîmuri cu mijloace intelectuale, cu atît mai mult ne pierdem". (13)

Mircea Eliade, într-un studiu din 1934, *Le chemin du centre,* analizează tehnica socratică de revelare a adevărului din ființa umană care cade pradă unei „amnezii

Scanned with OKEN Scanner

absurde" : „Pour Socrate toute comme pour certaine philosophes indiens, l'homme souffre parce qu'il a la valeur et «la situation» de son âme. Autrement dit, il ignore son propre «centre». La souffrance, le drame, le désastre de la condition humaine sont dus à une amnésie absurde : l'homme se *souvient* plus de le vérité (Socrate), il ne reconnaît pas plus son âme. Le salut, pour Socrate comme pur la philosophie indienne, réside dans la capacité de l'homme à se *rappeler* ou à *reconnaître* la vérité. Mais cette *vérité* est *dans* l'homme, elle forme le centre même de son être".(14)

În această imagine a adevărului-centru al ființei recunoaștem o mare arie problematică din dramaturgia lui Marin Sorescu și D. R. Popescu. Iona este un personaj exemplar în această privință. „Centrul", în piesa *Iona*, este locul, în labirintul pe care îl străbate personajul, unde se manifestă voința de opțiune urmînd revelării, mai bine zis *recunoașterii (reamintirii)* adevărului. Centrul, deci, nu mai apare ca „deznodămîntul", catastrofa din poetica teatrală clasică pentru că nu mai este rezultatul acțiunii directe a forțelor dramatice. El este locul în care luciditatea personajului este covîrșitoare, asumîndu-și propria descoperire și acționînd în deplină cunoștință de cauză.

Labirintul din *Așteptîndu-l pe Godot* este unul al resemnării. Vladimir și Estragon sînt victime sigure ale Minotaurului. Piesa creează „centrul" chiar de la bun început. Cei doi se află în el și așteaptă. N-au căi de scăpare. Nici chei. Dorința de a evada este ca un elan frînt. Finalul este o mișcare barocă. Unul îi spune celuilalt să plece dar nici unul nu se mișcă. Labirintul i-a făcut captivi fără scăpare. Spectacol al luptei Logosului cu Cronos, *Așteptîndu-l pe Godot* este imaginea labirintului *centrifug* ale cărui meandre pleacă sigur de la un „centru" dar în care personajul nu se mai angajează.

În opoziție cu acest tip de labirint pornind din centru, *Iona* și *Paracliserul* reprezintă tipul labirintului *centripet*, deci labirintul sfîrșind în centru. Marin Sorescu organizează materia dramatică a acestor două piese în funcție de devenirea interioară a celor două personaje, de descoperirile succesive ale conștiinței lor. Din această

Scanned with OKEN Scanner

cauză despărțirea în acte este superfluă. Teatrul modern, printre multe alte reconsiderări, a procedat și la aceea privind poziția proprie a actului, a scenei, a tabloului, în economia specifică a operei dramatice. Un reflex al vechiului instinct narativ, prezența acestor subdiviziuni în opera dramatică își pierde din semnificație pe măsură ce conceperea *geometriei labirintice* a piesei de teatru este forma care convine unei „căutări spirituale" așa cum a fost caracterizat sensul noii mișcări teatrale postbelice.

La D. R. Popescu, unde instinctul narativ intervine, uneori, în chiar construcția unor replici, subdiviziunile despre care vorbeam sînt funcționale. „Centrul", în teatrul său, este un loc criptic, privilegiat, și, nu o dată, primejdios. În *Pisica în noaptea Anului Nou*, „centrul" este un spațiu de *tranzit*. De altfel, D. R. Popescu are, în teatru, intuiția lui *ce va urma*, personajele sale ajungînd mereu într-un *centru deschis*, de *trecere*, trebuie să iasă întotdeauna printr-o poartă unică. Există, bineînțeles, și excepții. În *Candelabrul*, un exercițiu dramatic extrem de semnificativ, centrul este camera în care se află cele două personaje, Eugen și Călina. Labirintul nu mai apare ca atare, în această piesă într-un act. Personajul care ajunge aici, Paul, este *oglinda* rectificatoare a unor trasee deviate. Cei doi văd în noul venit, în Paul, *intrusul*. De fapt, Paul este „victima datoriei" sale de funcționar de Patrimoniu care avertizează de posibila primejdie. El apare, însă, conform opticii celor doi, drept *anormal*, ceva ce trebuie înlăturat. Astfel „camera centrală" a labirintului este *locul mortal* unde un Minotaur *bifrons* îl va distruge pe Paul. *Candelabrul*, sugerînd, la rîndu-i, imaginea unui centru arhitectonic, va fi aruncat în latrină, derizoriul punînd stăpînire pe întregul act. Piesa este un avertisment a cărui natură o cunoaștem din romane — cei ce, în aparență, sînt normali, pot prezenta grave deviații. Elementul ludic asociat cu proliferarea unor „bizarerii" în sens manierist determină aspectul de „lume pe dos" al piesei.

În general, conceperea labirintului în piesele de teatru contemporan evidențiază faptul că nu mai există posibilitate de întoarcere. Personajele lui Marin Sorescu

Scanned with OKEN Scanner

manifestă dorința de a reveni, însă fascinația „centrului“ este mult mai puternică. Ieșind la lumină pe plajă, Iona pare mai degrabă că a ajuns (=a ieșit) decît că este în centru. Să ne reamintim topografia : Iona este înghițit de o balenă înghițită la rîndu-i de o alta și așa mai departe, foarte departe, construcția traseului fiind o progresie geometrică dînd naștere unui labirint *circular*. Văzînd în depărtare orizontul, un orizont compus din alte burți de balene, deci un *previzibil tern,* parcurs deja. Iona se naște pentru, pare-se, ultima oară : el își *reamintește*, *opacitatea* dispare, el devine stăpîn al propriului destin și *dublul* său, acel Iona ghinionist, ca două imagini ale aceleiași realități, i se suprapune perfect. Pentru a ajunge acasă, din acest „centru“ revelator al adevărului propriei ființe, Minotaurul, partea de umbră din om, trebuie ucis. Este, astfel, înlăturat ultimul obstacol. Repetiția, care l-a adus în „centru“, a unui gest, revelă sensul drumului spre sine — *invers, totul e invers !* Strigătul acesta, anunțînd descoperirea unei noi lumi, în care poate păși *solidar* cu sine, îl plasează pe Iona într-o relație specifică cu labirintul străbătut. Ieșind din ultima balenă, el se află într-un fals „centru“, căci va trebui să aleagă noul drum. Ajuns aici, Iona va încerca experiența personajelor lui Gracian, din *El Criticon,* care „ajunseră la acea faimoasă răscruce unde se despart drumurile și se alege viața : loc renumit prin greutatea de a hotărî, resimțită nu atît de știință cît de voință, pe care cărare și-n ce parte anume s-o apuci“. Uitîndu-se în zare și văzînd un alt șir nesfîrșit de balene, Iona pare a privi într-o *oglindă* reflectînd labirintul străbătut. Hotărîrea sa trimite cu gîndul la un precept al aceluiași Gracian, după care „lucrurile lumii trebuie privite, fără excepție, invers de jur împrejur, pentru a putea fi văzute cum trebuie“. În cultura manierismului, elementul rectificator al „opticii“ este *oglinda,* o „oglindă a deziluzionării, întrucît arată reversul realității iluzorii a naturii, precum și, în general, al lumii ; aceasta nefiind nimic altceva decît un „labirint al uneltirilor, al neadevărurilor și himerelor“. (15) Ca și în cazul personajului manierist al lui Gracian, și în cazul lui Iona *voința* este aceea care suportă șocul contactului cu o rea-

Scanned with OKEN Scanner

litate a problematicului. În același timp ea este factorul care declanșează și alimentează procesul tragic al personajului. (16)

Eroii lui Sorescu, Iona și Paracliserul, supun unui permanent raționament această schemă enigmatică, acest labirint care este lumea. Dacă personajele lui Arrabal sau Beckett reacționează prin pasivitate, indecizie, cele ale lui Marin Sorescu impun voința propriului lor mod de a fi.

Un alt personaj ajuns în camera centrală a labirintului este Insul din *Pădure cu pupeze,* piesă în care, probabil, ideea labirintului este cel mai explicit prezentată. Aici labirintul este o imensă pădure al cărei „centru", castelul, ascunde, ca și în *Candelabrul,* același „monstru" cu două fețe (Baba și Serva). Construcția piesei, în trei acte, este o demonstrație a *ingeniozității* dramaturgice a lui D. R. Popescu. În piesă, procedee ale comicului coexistă cu acelea care pun în valoare elemente tragice într-o compoziție dramatică surprinzătoare.

Prin *Pădure cu pupeze* accedem la cea mai închegată imagine, în dramaturgia lui D. R. Popescu, a labirintului ca *joc mortal.* Insul ajunge în „centru" cu dorința de a afla adevărul despre moartea tatălui său. Serva vrea să evadeze din acest spațiu sufocant pentru tinerețea ei. Tendințele contradictorii sînt sprijinite de un bine elaborat joc al travestiului care instaurează, mai puțin pregnant decît în *Cezar...,* domnia *aparenței.* Finalul actului II, dezvăluind travestiul, pregătește apariția închipuită a Babei, ucisă de fapt de Serva pentru a fi liberă. În centru fiind, Insul nu face față unui joc periculos în care rațiunea pierde vizibil teren în fața unei alienări progresive pecetluită de apariția, în final, a grupului Mirelui și Mireselor.

Ca întotdeauna la D. R. Popescu titlul piesei este revelator. Iată *Pisica în noaptea Anului Nou,* de pildă, unde analogia cu o situație caracteristică (pisica ascunzîndu-și murdăria) este răsturnată. În noaptea Anului Nou, moment carnavalesc prin excelență, pisica exhibă murdăria, cărțile sînt date pe față. Dramaturgul concepe analogia în cadrul unor parametri largi, cu deschideri sim-

Scanned with OKEN Scanner

bolice. De fapt, geometria labirintică a acestei piese, nu scutită de imperfecțiuni, se prezintă ca o figură concentrică, fiecare personaj contribuind la apropierea de „centru", de adevărul propriei ființe în raport cu ceilalți, în raport cu propria conștiință. Culpabilitatea, în grade diferite, este generală. Semnele unei erodări progresive a *aparenței*, a acelei măști comune de cetățean cuminte, la locul lui, conștient de mica (marea) valoare personală, cu doza sa de automulțumire, indiferență și lașitate sînt din ce în ce mai vizibile. Sinuciderea unui personaj, Elizeu, pe lîngă forțarea unei situații dramatice, a fost gîndită din perspectiva acestui proces de demascare a participanților la petrecere. Din punct de vedere dramaturgic, apariția lui Tudor, tatăl condamnat, are darul de a pune în alertă conștiințele, provocînd, de fapt, un adevărat șoc. Acum, totul nu mai poate fi ca înainte. Dorind restabilirea adevărului fiecăruia în raport cu sine, Tudor insinuează inconștient și un aer amenințător în petrecerea care se anunța, poate, la fel de anostă ca atîtea altele. Drumul fiecăruia spre „centru" este perfect delimitat. Noaptea Anului Nou pare timpul propice pentru a încerca un act de curaj, demascarea. Relativ stabil, universul familial pare a deveni un haos prevestitor al altei geneze. Apariția lui Tudor, crezut ucis de către Aurel, fiul cel mare, marchează, alături de stupoarea celorlalți, și un nou început. Reamintindu-și erorile de parcurs de pînă atunci, personajele piesei lui D. R. Popescu par a se naște din nou, par a vedea adevăratul drum spre „centru", spre libertatea propriei conștiințe. Pisica, în noaptea Anului Nou, a fost fiecare, partea maculată a propriei ființe fiind din plin expusă. Privindu-se în Tudor, *oglinda rectificatoare*, dar și reciproc, fiecare în ochii celuilalt, personajele mai au o șansă.

Ca și Irina, din *Matca*, Maria din *Piticul din grădina de vară*, nu se mai pierde, ca alte personaje, pe căile înșelătoare ale labirintului. Copilul căruia îi va da naștere este semnul sigur al unei călătorii care s-a sfîrșit. *Matca* și *Piticul*... pot părea, din acest punct de vedere, niște piese statice, în care nimic nu mai poate surveni. Și totuși, tensiunea dramatică este foarte ridicată. În ambele piese, disputa dintre viață și moarte este foarte

aprigă. Dacă la Marin Sorescu inundațiile pun sub semnul întrebării continuitatea vieții, în care personajul crede, la D. R. Popescu, șantajul, urmărind scopuri politice, amenință viața noului născut.

Labirintul, în cele două piese, prezintă un „centru" de sosire, închis, spre deosebire de *centrul* de *trecere* din *Iona*, *Paracliserul* sau *Pisica*... La D. R. Popescu este manifestă tendința de a construi geometrii labirintice în care personajele pleacă dintr-un „centru" cum este cazul celor din *Baladă pentru nouă cerbi* sau *Pădure cu pupeze*, exponente ale tendinței *centrifuge*.

Varietatea construcției geometriei labirintice a piesei de teatru este semnul incontestabil al caracterului modern al teatrului scris de Marin Sorescu și D. R. Popescu. În dramaturgia românească contemporană există puține tendințe comparabile cu realizările celor doi dramaturgi. Estetica operei dramatice se vede, astfel, dezvoltată în direcții fertile acumulării tensionate a simbolurilor, construcției unui univers dramatic *deschis*, iluminării conștiinței. Pe de altă parte, însă, se refuză, odată cu opera lor dramaturgică, caracterul realist-expozitiv, demonstrativ al progresiei dramatice.

O poziție cu totul singulară în dramaturgia lui D. R. Popescu o ocupă *Cezar, măscăriciul piraților*, unde labirintul nu are „centru". Un labirint *a-centric*, deci. Travestiul puterii domină un alt *joc mortal* în care știința substituției își desemnează maeștrii. Un alt tip de carnaval, această piesă. Dramaturgul este foarte atent la o geometrie variabilă a labirintului care emană o fascinație irezistibilă. Raportul dintre om și putere este văzut în aspectele sale cele mai diferite. Sub aerul de farsă tragică, piesa lui D. R. Popescu sondează *politicul* acaparării puterii pînă la ultimele consecințe. În momentul în care este hipnotizat de această *mască* (Cezar), fiecare personaj devine *actor*, uită o realitate a ființei cotidiene pentru a se lăsa prins în joc, mai bine zis în piesa *Moartea lui Cezar*. Formula de „teatru în teatru", practicată aici, complică, la fel ca un șir de oglinzi reflectînd imaginea la infinit, traseele personajelor. Pirandellismul situației lor are repercusiuni asupra finalului acestui joc la

Scanned with OKEN Scanner

puterea a doua în care somnul rațiunii naște *actori* purtînd aceeași mască.

Tot un joc, cu o remarcabilă deschidere spre simbol, este piesa lui Marin Sorescu, *Există nervi*. Aici, călătoria în labirint este simulată. Casa lui Ion, luată drept vagon de către Profesor, Dorina și Magda, este un „centru" al propriului univers. Profesorul își prezintă descoperirea, nu există nervi, toți oamenii sînt calmi, dar trebuie convinși de acest adevăr. Geografia locului este incertă. Tot ce se poate desprinde sigur este senzația de claustrare. Lipsesc cheile. Apariția în final a prietenului lui Ion, Alin, trimite cu gîndul la un joc practicat de pacienți ai unui sanatoriu. Piesa, în întregime, dezvoltă traiectorii false în labirint, traiectorii *ex-centrice* asemănătoare celor pe care evoluează Eugen și Călina, personajele lui D. R. Popescu din *Candelabrul*.

O tentativă eșuată de evadare din „centru" este încercarea Silviei din *Visul*. Geografia locului — semnificativă — este „subterana", un subsol la propriu dar și la figurat, subterana propriei ființe angajată pe o traiectorie *falsă* în labirint. Și aici, ca și în alte piese ale lui D. R. Popescu, un personaj va apare în final, provocînd surpriza, deruta. Trăind în imaginar evoluția Melaniei, sora ei bolnavă, pe o traiectorie care se va solda cu moartea, Silvia crede că lupta cu mizeria, cu propria condiție umilă, se va sfîrși, moartea Melaniei fiind semnul libertății sale. În fapt, odată cu moartea Silviei, Melania, în finalul actului, își va începe evoluția, poate pe o traiectorie imaginată (dorită ?) de Silvia. Piesa are o structură asemănătoare cu cea a contrapunctului din muzică : melodia (damen-valsul ratat în tinerețe) coexistă alături de temă (dorita libertate prin dispariția Melaniei).

*
* *

Conceperea geometriei labirintice a piesei de teatru din perspectiva „centrului" duce la schimbări considerabile în realizarea ei. După cum s-a observat, dramaturgii noștri ilustrează tendințe variate în ceea ce privește „centrul". Marin Sorescu construiește labirinturi în care per-

Scanned with OKEN Scanner

sonajele se află într-o căutare activă, încearcă *să ajungă*. „Centrul", aici, este unul de *tranzit*, evoluția lor spirituală desfășurîndu-se, ulterior, pe alte coordonate. „Schema enigmatică", labirintul, este descifrată, în final, de Iona și Paracliser, cu toate că este întotdeauna prea tîrziu. Marin Sorescu realizează două edificii dramatice asemănătoare pînă la un punct. Ambele personaje trăiesc pe baza aceluiași mecanism al ființei care le împinge înainte. Așa cum am mai arătat, călătoria spre „centru" determină în ambele piese modalitatea scriiturii dramatice, progresul spiritual al personajelor, realizarea acestui monolog de tip special care este *monologul dialogat*. Despărțirea celor doi are loc în final : în timp ce Iona admite că poate să meargă mai departe, că, deci, ar mai fi o posibilitate — cea reală, de împlinire a ființei, Paracliserul a ajuns într-un „centru" fără ieșire, închis. Dumnezeul său nu mai există în afara ființei sale. Descoperirea că ținta călătoriei sale, „centrul" este chiar „eu"-l său prilejuiește amărăciunea, sentimentul zădărniciei unui efort de viață consumat pentru o himeră.

Progresia presupusă de călătorie determină construcția aparte a geometriei labirintice a piesei de teatru. Marin Sorescu realizează o fericită îmbinare între caracterul particularizant și cel generalizant al destinului personajelor sale. Unul vrea *să iasă (= să se nască)* și, scăpînd de tirania acelei *amnezii absurde* de care vorbea Mircea Eliade, parvine la un alt nivel de cunoaștere a propriei ființe. Celălalt vrea *să ajungă (= să creadă)* și, în fapt, labirintul străbătut pînă în vîrful catedralei gotice îi revelă identitatea cea adevărată. Cel în care trebuie să crezi, pentru a da sens propriei vieți, ești tu însuți și nu altceva (altcineva).

Iona și Paracliserul sînt personaje de teatru european modern care, după cele ale dramaturgilor „absurdului", conving că schema enigmatică a lumii, labirintul, poate fi descifrată și că Minotaurul poate fi învins dacă se recunoaște că adevărul este în om, el fiind „centrul" propriu ființei sale.

Cu Irina, din *Matca*, Marin Sorescu pornește pe alt drum. *Matca* este, în literatura noastră actuală, expresia artistică *românească* cel mai bine închegată consacrată

Scanned with OKEN Scanner

motivului vieții și morții în continua lor devenire. Personajul piesei dezvoltă acel sens al solidarității care îi lipsea lui Iona și credința în viață, în om, care îi lipsea Paracliserului.

În acest frumos poem dramatic faptul vieții care se va produce simultan cu cel al morții este integrat unui amplu ritm cosmic al ființei pe care modul autohton de a privi lumea și omul l-au reprezentat prin atîtea fapte de artă. Ca și Maria, din *Piticul din grădina de vară,* piesa lui D. R. Popescu, Irina exemplifică ideea de rezistență *morală* în fața unui dezastru *natural* — la Marin Sorescu, în fața unei presiuni *politice* inumane, la D. R. Popescu.

„Centrul", în *Matca,* nu mai este căutat. El există din chiar începutul piesei. Cel ce se va naște va fi un nou Tezeu în care sînt investite speranțe. Se revelă, astfel, și ideea de *continuitate* pe care labirintul, în cazul altor personaje ale teatrului european modern, o elimină cel mai repede. Continuitatea este demonstrată la chiar nivelul ideatic al tripticului — Iona și Paracliserul sînt înăuntru, Irina, este în afară, deși tot claustrată, dar ea este aceea care-l va „elibera" pe noul Tezeu. Copilul Irinei este, în teatrul lui Marin Sorescu, cel care va aduce lumină în labirint, el va reînnoi un efort milenar spre perfecțiunea propriei condiții de „trestie gînditoare".

Teatrul lui D. R. Popescu, spuneam, este mult mai divers. Numărul mare de piese scrise de dramaturg, inegale ca valoare dar toate semnificative din punctul de vedere al *Weltanschauung*-ului autorului, reprezintă o altă optică față de ideea de „lume ca labirint". D. R. Popescu, după cum s-a observat și în romane, fundamentează în dramaturgia românească contemporană ideea de *culpabilitate* ca motor al perfecțiunii umane. De aici, mult discutatul aspect de *anchetă, justițiar* etc. Proliferarea semantică în critica literară a acestor dihotomii cu privire la teatrul și proza lui D. R. Popescu împiedică nu de puține ori discernerea adevăratelor valori promovate de creația sa. S-ar întîmpla acum ce s-a întîmplat în prima critică a prozei dostoievskiene, apropiată de narațiunea jurnalist-senzațională a epocii. Apropierile formale, în cazul unui talent de excepție, își au rostul pînă nu

Scanned with OKEN Scanner

depășesc aria specifică din punct de vedere estetic a problemei discutate.

Labirintul, în teatrul lui D. R. Popescu, este un *labirint moral*, o complicată închegare a unor raporturi false între oameni. Sub diversele ei forme, această închegare este subminată de revelarea progresivă a gradului diferit de culpabilitate a fiecărui personaj. Totodată, subminarea reprezintă și erodarea *măștii* morale pe care fiecare o poartă mai mult sau mai puțin bine. Optînd pentru o structură cvasi-realistă a materiei dramatice, D. R. Popescu realizează valoroase inserții ale unei simbologii originale. Amestecul de vis și realitate, intersectarea planurilor temporale — elemente de marcă estetică în proza sa —, produc în dramă efecte neașteptate, potențînd tensiunea, sporind dramaticitatea situațiilor.

Personajele lui D. R. Popescu se află, ca și cele ale lui Marin Sorescu, în căutarea activă a propriei identități moral-spirituale. Paradoxul face ca personajul care, aparent, și-a asumat rolul de Tezeu în labirint să fie nepotrivit pentru această misiune (Sergiu din *Pasărea Shakespeare)*. „Centrul", aici, este acea zonă clară a conștiinței, unde culpabilitatea morală trebuie să fie exclusă. Valorile promovate de dramaturgia lui D. R. Popescu — rațiunea, demnitatea curajul — sînt elementele esențiale ale unui umanism ale cărui trăsături definitorii caracterizează un mod propriu de a fi în lume. De aici diversitatea formală sub care se prezintă imaginea „centrului". Expresia cea mai clară a demersului către „centru" se găsește în piese ca *Pisica în noaptea Anului Nou, Pădurea cu pupeze, Pasărea Shakespeare* sau *Baladă pentru nouă cerbi*. Călătoria personajelor din aceste piese nu se desfășoară între parametrii exemplari ai parabolei, așa cum este cazul și la Marin Sorescu. Situațiile dramatice care alcătuiesc etapele acestei călătorii spre „centru" sînt mai aproape de noțiunea de teatru, așa cum este ea îndeobște acreditată, decît cele din dramaturgia lui Sorescu. Dialogul, elementele de caracterologie, divizarea în acte, sînt cîteva argumente. Ceea ce îi apropie pe cei doi dramaturgi este însă conceperea „centrului" ca *posibilitate* și nu ca *deznodămînt*. Nu totul este explicat, în scenă, dar *poate* fi explicat. Nu se ajunge la acreditarea totală a

Scanned with OKEN Scanner

ideii de perfectibilitate a ființei umane, dar se face evidentă credința în această idee. „Lumea ca labirint“ și „centrul“ acestui labirint pot fi descifrate, pot fi inteligibile.

*
* *

Odată cu dramaturgia lui D. R. Popescu și Marin Sorescu s-a produs, în dramaturgia noastră actuală, dovada cea mai clară a probei *labirintului* la care sînt supuse personajele piesei de teatru. Dacă dramaturgii occidentali, despre care am mai vorbit, își abandonează personajele în labirint, pradă sigură unui Minotaur în diverse ipostaze, dramaturgii noștri, deși nu evită multiplele obstacole și traiectorii false pe care le presupune labirintul, „lumea ca labirint“, procedează în sensul unei *reale confruntări* a personajului cu propria conștiință și cu lumea.

Centrul oricărui labirint presupune o taină ce așteaptă să fie descifrată. Textul piesei de teatru, pe care l-am văzut, în cazul lui Marin Sorescu și D. R. Popescu, ca o geometrie labirintică guvernată de anumite legi ale „regularului“ și „iregularului“, comportă, la rîndu-i, o asemenea concentrare ideatică, un asemenea „centru“ spre care călătoresc, pe traiectorii reale sau false, mai toate personajele. De aceea, nu este surprinzător faptul că în acest „centru“, la fel ca în cazurile labirinturilor construite din istoria culturală veche și mai nouă, omul găsește „ceea ce vrea să găsească“. Adică, precum în *Iona, Paracliserul, Pisica în noaptea Anului Nou* ș.a., „pe sine însuși“. Călătoriile mitologice în labirint ajung la un sfîrșit previzibil. „Ultima cunoștință este aceea de sine, înțelegerea propriului eu, *oglindit* în propria conștiință. Iată motivația profundă a faptului că în fundul labirintului este așezată deseori o *oglindă*, pentru că omul care s-a învîrtit timp îndelungat prin cotiturile drumului, ajungînd în sfîrșit la ținta călătoriei sale, descoperă că ultimul mister al căutării sale, «Deus absconditus» sau monstrul, este *el însuși*“. (17) Fie că această oglindă se prezintă sub formă ușor identificabilă sau nu,

Scanned with OKEN Scanner

ea nu provoacă senzația terifiantului, a incertului, multiplicat, așa cum privirea „marilor oglinzi" îi inspira lui Jorge Luis Borges o anume „oroare a ceea ce repetă și multiplică spectral realitatea" (18), sau chiar prefigurarea labirintului.

După cum am văzut, cei doi dramaturgi realizează un spațiu dramatic foarte diferit. Marin Sorescu este cel mai aproape, formal, de ideea piesei de teatru ca geometrie labirintică, de expresia ideatică a reprezentării „lumii ca labirint".

Personajele sale, după parcurgerea unui traseu încîlcit prin meandrele spiritului, ale reacțiilor proprii, ale meditației asupra unei realități cvasi-enigmatice inițial, ajung în „centru", acced la cunoaștere, la posibilitatea adevărată a omului de a exista ca individualitate în lume, scăpînd unui imperiu guvernat de *repetiție*, de *clișee*. Faptul că Iona și Paracliserul și, într-o oarecare măsură, Irina, există *scenic* grație monologului dialogat care creează un *alter-ego*, companion constant, dar niciodată confundabil, ipostază intelectuală a personajului, trimite cu gîndul la o temă de largă audiență în literatura europeană — aceea a identității, a ambiguității de persoană. Gustav René Hocke găsește rădăcina acestei problematici în arta manieristă, caracterizînd deci și teatrul manierist unde personajul, deși „unicat", „se înfățișează ca «dedublat»". Cu toate că unele similitudini formale pot duce, pînă la un anume nivel (în care este inclusă și evoluția poeziei lui Marin Sorescu), la apropieri între manierism și teatrul din *Iona* și *Paracliserul*, finalul celor două piese este revelator pentru incompatibilitatea apropierii. Gustav René Hocke, vorbind despre personajele manieriste, observă că „Spaima universală și intelectualismul (în sensul exacerbării forțelor intelectuale ale omului — *n.n. M. P.)* — «grija» cu totul autentică a existenței și tendința gratuit-deznădăjduită sau deznădăjduit-gratuită de depășire a acestei «angoscia» — ambele duc spre primejdia unei sciziuni a conștiinței". (19) Faptul este lesne observabil în dramaturgia „absurdului", în chiar unul din ultimele ei ecouri, piesa lui Harold Pinter — *No Man's Land* (1975) unde două personaje, Hirst și Spooner, dialoghează, aparent despre un trecut

Scanned with OKEN Scanner

comun, dar care, în fapt, urmează, fiecare, traiectorii diverse în cadrul propriei istorii personale. Jocuri verbale, de tradiție în dramaturgia „absurdului", punctează un continuu proces al sciziunii în conștiință și pun capăt propriei existențe scenice. La propunerea lui Spooner de a accepta o relație socială normală, Hirst propune „schimbarea subiectului" pentru *ultima dată*. Explicația dată de alt personaj, Foster, nedumeririi lui Hirst („Dar ce *înseamnă asta ?*") este tragi-comică : „Înseamnă pentru totdeauna. Înseamnă că subiectul este schimbat odată și pentru ultima dată totdeauna". Care va fi noul subiect ? „Nu mai este nici o posibilitate de a schimba subiectul din moment ce subiectul a fost schimbat. Nimic nu se va mai întîmpla. Pur și simplu vei sta aici pentru totdeauna". În universul fiecăruia, dar și al *piesei*, nimic nu se va mai produce. Concluzia lui Spooner este previzibilă : „Te afli pe pămîntul nimănui. Care nu se va mai mișca, schimba sau nu va mai îmbătrîni, care va rămîne pentru totdeauna rece și tăcut". (20)

Problema identificării, a evitării sciziunii în conștiință este, la Marin Sorescu, efectul unei confruntări depline cu un univers pe care rațiunea nu-l poate supune în întregime. Personajele sale, deși plătesc cu propria viață această confruntare, edifică un nou mod al cunoașterii. Labirintul străbătut nu este strivitor, Minotaurul, partea obscură a sufletului dar și partea de irațional, poate fi învins. *Deus absconditus* este personajul care se regăsește pe sine, ca *totalitate*, este acel „sine însuși" pe care numai deplina luciditate îl scoate la lumină. Aici stă un profund sens al umanismului pe care arta din toate timpurile l-a afirmat ca pe valoarea supremă.

Cu D. R. Popescu intrăm într-un labirint mai concret în ceea ce privește acea densitate a realității din care opera dramatică se constituie ca o chintesență, propunînd, în universul scenic, o viziune despre lume. Dramaturgia lui D. R. Popescu reprezintă, din acest punct de vedere, o trecere decisivă de la trăirea brută la revelarea conștiinței *active* a personajului dramatic. Semnificative mutații în structura personajului dramatic se produc odată cu renunțarea la o anume formă a piesei de teatru care, odată cu sfîrșitul ei, producea și sfîrșitul universului

Scanned with OKEN Scanner

problematic abordat. Acest proces, început cu *Acești îngeri triști* (1969) capătă semnificații din ce în ce mai ample pe măsură ce dramaturgul își precizează concepția narativă după scrierea romanului *F* (1969). Aici, o adevărată eminență cenușie, purtînd masca Minotaurului dintr-un labirint al terorii organizate, este pusă în relație cu un regim politic de tranziție determinînd estomparea *actualității* unui eveniment printr-un procedeu foarte subtil, de mare artă romanescă : proliferarea *punctelor de vedere* asupra *uneia* și aceleiași realități, fapt care metamorfozează neîncetat planul temporal al vorbitorilor, propria lor *istorie personală* în raport cu istoria socială.

Motivul „lumii ca labirint" apare, la D. R. Popescu, ca expresie a unei remarcabile proliferări în conștiință a semnelor de întrebare. Limbajul dramatic, marcat pregnant din punct de vedere stilistic, deși obstrucționat prin viteza de redactare, suportă introducerea, în universul dramatic, a unor elemente estetice eterogene — fantastic, liric, mitic. Uneori senzația este de forțare a epicului pentru a determina translația, metamorfozarea în dramatic. Ca într-un „pat al lui Procust", scheme mitice, motive folclorice, inserturi jurnalistice, frînturi de dialog / limbaj cotidian sînt aruncate energic, din mișcări dure, afectînd „sensibilitatea" literară a materialului, secționat nu odată nedumeritor. Scriitorul pare angajat într-o cursă teribilă, într-un labirint al propriei scrieri, devorat și devorînd hîrtia — teribil Minotaur al epocii moderne. Apariția volumelor sale de teatru, alternativ cu romanele, și unele și altele concurîndu-se în proporții, au provocat acel gen de mirare („Cum o putea să scrie atît ?") similar întrebării puse de un neofit proprietarului unei vaste biblioteci : „Și ați citit toate cărțile astea ?". Tiranic cu propriul său talent, D. R. Popescu este și generos cu el, în același timp. Zecile de piese scrise pînă acum stau mărturie acestei declarate tentative de invadare a realului prin *literar*. Cum se întîmplă, însă, în marile bătălii, și victimele sînt mai numeroase.

Obstacolul cel mai redutabil — timpul — este, totodată, și cel care a fixat valoarea unor piese precum *Pădure cu pupeze, Cezar, măscăriciul piraților, Acești în-*

Scanned with OKEN Scanner

geri triști, Pasărea Shakespeare, Muntele, Ca frunza dudului din rai, La porțile paradisului, Balconul, Piticul din grădina de vară. Alte multe piese — celelalte — nu par a ieși hotărît din blocurile de marmură dăltuite într-un asalt nestăvilit de *așteptare*. Înfrigurat, dramaturgul pare că pornește de fiecare dată, în aceste cazuri, în marșul forțat care l-a dus, de cîteva ori, în *camera centrală* a propriului labirint pentru a-l descoperi pe *Deus absconditus*.

*
* *

Descoperirea imaginii acestui *Deus absconditus* în dramaturgia care, prin organizarea sa *tehnică*, sugerează imaginea labirintului, este o întreprindere critică aparent simplificatoare. Atunci cînd analiza critică scoate în evidență resortul ultim al unei îndelungi călătorii a spiritului, este, oare, întreaga bogăție de semnificații a operei pusă *în valoare?* În piesele lui Dumitru Radu Popescu și Marin Sorescu, cum am văzut, călătoria, căutarea, obstacolele reale sau false, jocul, deformarea, decizia sînt cîteva elemente esențiale prin care cei doi dramaturgi realizează parcursuri dramatice în forma labirintului. Dacă la Marin Sorescu este sesizabil caracterul de *esențializare* al demersului dramaturgic, la Dumitru Radu Popescu primează caracterul *sintetic*. Esențializarea și sintetizarea sînt fiecare un fir al Ariadnei pe care îl urmează cei doi dramaturgi angajați în labirintul Operei. În timp ce la Marin Sorescu esențializarea este rezultatul unui proces de „delimitare" (21), dar și de economie a mijloacelor verbale stînd sub semnul catalizator al *ironiei tragice*, la D. R. Popescu, sinteza este rezultatul unui proces de altă natură — de *acaparare* a realului. D. R. Popescu este tipul de scriitor care nu este invadat de real ci invadează el realul, opera fiind un uriaș focar absorbant în care trebuie să „conviețuiască" elemente altminteri de neapropiat unele de altele.

În ceea ce privește teatrul, figura lui *Deus absconditus* a fost descifrată într-unul din cele mai importante

Scanned with OKEN Scanner

studii consacrate tragicului, de către Lucien Goldmann *(Le Dieu caché)*. Poziția teoretică de la care pleacă eseistul ne interesează îndeaproape : „Ideea centrală a lucrării este că faptele omenești constituie întotdeauna *structuri semnificative* globale, avînd, în același timp, un caracter practic, teoretic și afectiv, și că aceste structuri nu pot fi studiate într-un mod pozitiv, adică *explicate* și *înțelese*, decît numai dintr-o perspectivă practică bazată pe acceptarea unui anume ansamblu de valori". (22). Pentru Lucien Goldmann, o astfel de structură semnificativă este *viziunea tragică*. Problema centrală a gîndirii tragice, care susține acest tip de viziune și pe care numai „gîndirea dialectică o va putea rezolva în același timp pe plan științific și moral „este" de a ști dacă în acest spațiu rațional (...) mai există vreun mijloc, o oarecare speranță de a reintegra valorile morale supra-individuale, și dacă va mai putea să-l găsească pe Dumnezeu sau ceea ce este sinonim cu el pentru noi : *comunitatea* și *universul*". (23)

Pentru dramaturgiile lui Marin Sorescu și D. R. Popescu, comunitatea și universul sînt factori de polarizare, de „reintegrare" a valorilor morale în sfera propriei umanități. Finalul pieselor *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* sau *Pluta meduzei*, de Marin Sorescu, problematica pieselor sale și ale lui D. R. Popescu sînt argumente suficiente pentru a arăta că viziunea tragică, departe de a avea un caracter inhibitor, este promotoare de noi energii, permițînd alte tentative în descifrarea propriei geografii spirituale a individului, a eliminării nonsensului, monstruosului, solitudinii „iremediabile", din raportul specific al omului / oamenilor cu lumea, al comunității cu universul. *Deus absconditus* este imaginea purificatoare a umanității personajelor, punctul de contact al zonelor de lumină și de întuneric din conștiință. Capăt al călătoriei în labirintul prea multelor determinări de tot soiul, „camera centrală" este locul spre care tinde, mai mult sau mai puțin vizibil, fiecare personaj al pieselor de teatru analizate. Unele au fericirea — răsplată a curajului, a iubirii de viață și de adevăr — de a se regăsi în imaginea lui *Deus absconditus*, zeul ascuns ieșind triumfător la lumină, învingător în lupta cu acea „amnezie absurdă"

Scanned with OKEN Scanner

care produce uitarea unui lucru elementar : *adevărul despre om este în om*. Încrederea în capacitatea umană de a releva acest adevăr și, odată cu el, temeiul speranțelor și al idealurilor sale, este o trăsătură definitorie a umanismului artei dramaturgice a lui Marin Sorescu și D. R. Popescu.

Tentativele personajelor din dramaturgia lor sînt caracteristice, în bună măsură, pentru arta „vizionară" din toate timpurile, arta în care omenescul se refuză ambiguității anihilante a labirintului pentru a ajunge la deplina cunoaștere de sine. „Firul Ariadnei — spune criticul de artă Michel Random —, care mai este numit Providență (...) este acolo pentru ca Întrebării să-i fie dat un Răspuns. Se poate ieși din labirint cu o singură condiție, totuși : ca întrebarea să fie pusă în mod real și profund. Labirintul este imaginea omului tulburat de tot ceea ce îl separă de realitate. Dar, în același timp, el este și apărarea sa : cochilia care îl înconjoară în timpul dezvoltării sale (...). Atît timp cît omul rămîne incomodat de dorințe, gînduri și acțiuni inutile, el se află în confuzie, deci în noaptea simțurilor și spiritului, el nu găsește firul Ariadnei, este prizonierul propriilor demoni". (24)

Într-unul din eseurile sale de „simbolism magico-religios", Mircea Eliade detaliază semnificațiile acestei „ieșiri" din propria „cochilie" — înveliș uman superficial pe care individul, pentru a-și depăși propria mediocritate și situare în raport cu cosmosul, trebuie să-l străpungă. Este vorba de simbolica „oului spart", care în budhism oferă o imagine unind simbolismul spațial cu cel temporal. Străpungerea acestei pojghițe — act al accederii spre conștiința propriului eu, a propriei individualități, spre cunoașterea de sine — are și valoarea de a exprima „*trecerea de la ignoranță la iluminare* (sau, în alți termeni, de la *moarte*, la *viață*...)". (25)

Dramaturgiile lui D. R. Popescu și Marin Sorescu propun, prin modalități estetice diferite, ideea acestei treceri de la ignoranță la cunoaștere. Omul trebuie să depășească limitele unei existențe superficiale, trebuie să treacă de la mortificarea spre care îl împing rutina, lipsa voinței, (auto) claustrarea în labirintul dorințelor, iluzii-

Scanned with OKEN Scanner

lor și gîndurilor „inutile“ și să răzbată către viața autentică. Ieșirea din labirint, așa cum transpare din piesele discutate, este, nu o dată, o întreprindere incertă, de proporții tragice. Căci separarea de realitate este de nesuportat pentru multe din aceste personaje. Călătoriile lor în labirint sfîrșesc, aparent, cu acte incompatibile cu valorile umanismului. De altfel, o prejudecată de tradiție mai subzistă : ideea că o valoare umană pozitivă poate fi acreditată printr-o modalitate practic-teoretică „negativă“, cum ar fi sinuciderea sau lașitatea, este descalificată. Se trece cu vederea peste faptul că, în dramaturgia lui Marin Sorescu, de exemplu, actul sinuciderii, cu care se sfîrșesc *Iona* și *Paracliserul* sau al morții Irinei, în *Matca*, promovează mari victorii ale spiritului eliberat de capcanele labirintului. Ieșirea din labirint (echivalînd cu străpungerea pojghiței care este existența superficială) și găsirea lui *Deus absconditus* (echivalînd cu reala cunoaștere de sine) reprezintă cei doi poli ai unei umanități aflate pe calea care duce către armonizarea contrariilor manifestate atît în lume cît și în individ.

La Dumitru Radu Popescu, un întreg cortegiu al actelor „negative“ — crimă, minciună, lașitate, deriziune — este teritoriul pe care realitatea vieții cotidiene îl conține ; ființa umană, aflată în acest teritoriu, amenințată de agresiunea unei multitudini de factori care o pot deturna de la adevărata ei menire, pare a fi pradă sigură „Minotaurului“ din labirint, a întunericului său devorator. Dramaturgia lui D. R. Popescu nu propune imaginea liniștitoare a personajelor pozitive care, aflate în criză pasageră (socială, umană, politică, morală), depășesc obstacolele cu conștiința secretă a propriei invincibilități. Există, în dramaturgia noastră de azi, destule piese propunînd nu fără virtuți artistice o astfel de imagine. Dumitru Radu Popescu nu poate trece însă peste existența obstacolelor inerente vieții cotidiene, și curajul de a le aduce în opera de artă este similar drumului de la ignoranță la cunoaștere. Opera dramatică, și în cazul său, și în cel al lui Marin Sorescu, reprezintă modalitatea de a desființa întunericul labirintului prin lumina propriei lucidități, a conștiinței capabile să suporte și să învingă prezența monstrului (în diversele sale accepții) pentru a

Scanned with OKEN Scanner

da drept deplin la existență omului purificat de propriile temeri, angoase, iluzii deșarte și gînduri inutile. Aici ne pare a se afla una din marile izbînzi ale artei dramaturgice românești contemporane care a făcut pasul decisiv (și nu numai prin D. R. Popescu, Marin Sorescu, Teodor Mazilu) spre o arie problematică de profunzime a realității cotidiene, materială și spirituală.

Am adus în discuție raportul între posibilitățile tragicului, ale existenței unor elemente ale conștiinței tragice în opera dramatică și în antropologia marxistă. Unele din aceste elemente au fost remarcate de Lucien Goldmann în lucrarea consacrată lui Pascal și Racine și apreciate drept caracteristice în general viziunii tragice. La D. R. Popescu și Marin Sorescu ele sînt : întoarcerea omului la o existență esențială, exigența adevărului absolut, refuzul oricărei ambiguități și al compromisului, exigența sintezei contrariilor, conștiința limitelor omului și ale lumii. (26). Adevărate puncte de reper ale unei viziuni despre lumea pe care cei doi dramaturgi români o susțin prin modalități artistice distincte, ele sînt în același timp *diferența specifică* a unor universuri dramaturgice față de tendințele manifeste în dramaturgia europeană postbelică pe care le-am analizat mai înainte.

Antropologia marxistă est aptă să accepte fenomenul tragicului ca „supremă modalitate de afirmare a pozitivismului pe o cale a negativului, iar tragedia ca pe un *happy-end* împotriva aparenței". Filosoful român Gabriel Liiceanu, din a cărui lucrare despre *tragic* am împrumutat ideea de mai sus (27), propune un dublu demers pentru înțelegerea marxistă a fenomenului tragic, în care, pe de o parte, filosofia marxistă trebuie receptată „în rigoarea și spiritul ei, purgată deci de înțelesurile deopotrivă schematice, vulgarizate și idilizante", iar, pe de altă parte, fenomenul tragic „trebuie receptat în substanța sa dialectică și paradoxală". (28).

Din această perspectivă, larg integratoare, a filosofiei marxiste, figura lui *Deus absconditus*, simbolizînd străpungerea învelișului existenței superficiale în vederea împlinirii propriei umanități, devine din ce în ce mai complexă. Demersul multor personaje ale celor doi dramaturgi, aflate în labirint, este o dovadă a contactului cu

Scanned with OKEN Scanner

o realitate „reală“ (nu cu cea iluzorie, superficială, camuflată de valorile „negative“ pe care le-am analizat) pe care îl doresc ardent, căci, după cum observă Georg Lukács, „o dezvoltare reală a personalității umane nu e cu putință decît în lume, în interrelații neîntrerupte cu ea (...) ; atît omul care are tendința de a se închide cu totul în sine, cît și acela care se predă neputincios mediului său înconjurător și i se adaptează acestuia fără rezervă, trebuie să ajungă în cele din urmă să-și schilodească sufletul. Aspirația de a te împlini ca om trăiește mai mult sau mai puțin conștient în cei mai mulți oameni, în măsura în care structura socială a vremii lor nu i-a deformat lăuntric în așa fel încît să-și simtă propria mutilare ca o condiție preliminară absolut necesară a oricărei existențe“. (29). Pentru multe din personajele dramaturgiei lui Dumitru Radu Popescu și Marin Sorescu, această aspirație se traduce prin exprimarea coerentă, explicită sau nu, a unor *puncte de vedere* (ca acte de cunoaștere) asupra existenței, asupra lor înșile — ca modalități de orientare în labirint. Ele sînt, în același timp o modalitate de *ordonare* a „tot ceea ce ne privește din inextricabilul tumult al formelor ei“ (ale existenței — n.n. M. P.), rezultatul fiind stabilirea unor „ierarhii mai mult sau mai puțin mari între aceste forme de existență (...)“. În acest fel, „orice funcție de cunoaștere vine și dintr-o evaluare. Lumea noastră, aceea care există *pentru noi*, se naște, prin urmare, și dintr-o sumă infinită de evaluări, de valori în sensul cel mai larg al cuvîntului“. (30).

Pentru dramaturgie, construirea labirintului și a „camerei centrale“ în care, la sfîrșitul călătoriei, personajele află figura lui *Deus absconditus*, reprezintă un mare examen de conștiință artistică iar „proba labirintului“, modalitatea unei autentice arte dramaturgice.

NOTE

1. Maurice MAETERLINCK — *Théâtre*, vol. I. p. 24—25, Eugène Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1918.

Scanned with OKEN Scanner

2. Gisèle MARIE — *Le thèâtre symboliste. Ses origines, ses sources. Pionniers et réalisateurs,* Nizet, Paris, 1973, p. 15.

3. John GASSNER — *Formă și idee în teatrul modern,* Ed. Meridiane, București, 1972, p. 110.

4. Antonin ARTAUD — *Le théâtre et son double,* Gallimard, Paris, 1964, p. 105.

5. Ion Marin SADOVEANU — *Teatrul românesc în legătură cu mișcările străine,* în vol. *Dramă și teatru,* Biblioteca Semănătorul, Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1936, p. 25.

6. Edward Gordon CRAIG — *On the Art of the Theatre,* Mercury Books, London, 1962, p. 82.

7. Ioana MĂRGINEANU — *Frank Wedekind,* Ed. Univers, București, 1976, p. 242. Autoarea exclude „repartizarea" lui Wedekind la naturalism, simbolism și expresionism, pentru a-l determina drept „pre-expresionist" („În acest sens, conceptul de *Früh* — sau *Vorexpressionist* ni se pare a fi cel adecvat locului și rolului pe care Wedekind îl are în evoluția teatrului modern. Termenul de «precursor» ar corespunde cel mai bine nuanței pe care am dori s-o precizăm, adică fundamentarea creației literare și teatrale moderne printr-o serie de concepții, abordări și interpretări de teme și motive și înnoirea structurii dramatice, zguduită de semnele unei evidente «crize» încă din perioada zbuciumatului *Sturm und Drang").*

8. Dan GRIGORESCU — *Istoria unei generații pierdute : Expresioniștii,* Ed. Eminescu, București, 1980, p. 172—173.

9. Dominique de ROUX — *Entretiens avec Witold Gombrowicz,* Ed. Belfond, Paris, 1968, p. 22—23 (v. și ediția revăzută și modificată, apărută în 1977, sub titlul *Witold Gombrowicz-Testament. Entretiens avec Dominique de Roux).*

10. Romul MUNTEANU — *Farsa tragică.* Ed. Univers, București, 1970, p. 25.

11. Paolo SANTARCANGELI — *Cartea labirinturilor,* Ed. Meridiane, București, 1974, vol. II, p. 40. Pentru citatele care urmează privind „centrul" vezi p. 40—48.

12. Gustav René HOCKE — *Lumea ca labirint,* Ed. Meridiane, București, 1973, p. 177.

13. Gustav René HOCKE — *Manierismul în literatură,* Ed. Univers, București, 1977, p. 290.

14. Mircea ELIADE — în *Cahiers de l'Herne,* nr. 33, 1973, Editions de l'Herne, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

15. Gustav René HOCKE — *Lumea ca labirint*, ed. cit., p. 179—180.

16. José Ortega Y GASSET — *Meditații despre Don Quijote*, Ed. Univers, București, 1973, p. 153.

17. Paolo SANTARCANGELI — *op. cit.*, vol. cit., p. 46.

18. Jorge Luis BORGES — *L'Auteur et autres Textes*, trad. Roger Caillois, Gallimard, Paris, 1960, p. 25, 55.

19. Gustav René HOCKE — *Lumea ca labirint*, ed. cit., p. 271—272.

20. Harold PINTER — *No Man's Land*, Eyre Methuen, London, 1975, p. 93—95.

21. Eugen NEGRICI — *Figura spiritului creator*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 136—165.

22. Lucien GOLDMANN — *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1955. A se vedea *Prefața*.

23. *Idem*, p. 32—49.

24. Michel RANDOM — *L'Art visionnaire*, Nathan, Paris, 1979, p. 16.

25. Mircea ELIADE — *Images et symboles. Essai sur le simbolisme magico-réligieux*, Gallimard, Paris, 1979, (ed. orig. 1952), p. 107.

26. Lucien GOLDMANN — *op. cit.*, p. 78.

27. Gabriel LIICEANU — *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Ed. Univers, București, 1975, p. 208.

28. *Idem*, p. 209.

29. Georg LUKÁCS — *Estetica*, E.L.U., București 1972, vol. I, p. 751.

30. D. D. ROȘCA — *Existența tragică*, Ed. științifică, București, 1968, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

MARIN SORESCU — FILIAȚII

Ne vom opri, în cele ce urmează, la cîteva elemente ce aruncă o lumină particulară peste teatrul lui Marin Sorescu, în dorința de a preciza raporturile existente între două mari curente ale teatrului european și dramaturgia originală a scriitorului român. Expresionismul dramatic — un curent istoricește consumat — și teatrul „absurdului", intrat în „istoria recentă", constituie un prilej pentru comparatist de a sesiza mutații fundamentale dar și prelungiri surprinzătoare în teatrul european contemporan.

Expresionismul

Cristalizat ca atitudine protestatară în anii premergători și următori primului război mondial, expresionismul în dramă reprezintă mișcarea cea mai evidentă, în epocă, de reacție împotriva teatrului naturalist-realist. Dramaturgii de marcă ai curentului — Georg Kaiser, Fritz von Unruh, Ernst Barlach, Reinhard Johannes Sorge, Walter Hasenclever, Reinhard Goering, Ernst Toller, Arnold Bronnen, Friederich Wolf — atrofiază sau renunță la multe însemne ale teatralității clasice (intrigă, caractere, deznodămînt) pentru a se concentra asupra problemelor eu-lui, evidențiind sciziunea lăuntrică a unor personaje izvorîtă din caracterul insolvabil al contradicțiilor societății moderne (iar izbucnirea războiului va amplifica această nesiguranță) și teatrul lor va fi expresia unei tră-

Scanned with OKEN Scanner

iri profunde a spaimei și protestului. Protagonistul dramei expresioniste este adesea supus unui proces de transformare sufletească — una din marile teme expresioniste — în urma căreia el este pregătit să lupte împotriva ostilității mediului oprimant, dezumanizant. Rezultat al unui contact direct cu realitatea cotidiană, piesele expresioniste au impresionat prin manifestarea unui tragism diferit de cel al tragediei clasice care — remarcă unul din primii exegeți români al expresionismului dramatic — „se naște în sufletul omului cînd se încinge lupta între viziunea cosmică și magia simțurilor". (1)

Influențat puternic de gîndirea lui Nietzsche în ceea ce privește ființa superioară capabilă să depășească platitudinile convenționale burgheze, și de descoperirile psihanalitice ale lui Freud în ceea ce privește relația dintre mecanismul erotic și structurile inconștientului (a se vedea și preferința arătată visului), teatrul expresionist face front comun în fața unei societăți pradă unei false morale și vulgarității, refractară dezvoltărilor căutării spirituale. (2)

Unul din aspectele acestei implicări în social a dramaturgului expresionist îl constituie tonul profetic cu care personajul, zguduit de o mare prefacere lăuntrică, anunță marile schimbări viitoare (Ernst Toller — *Schimbarea la față*, 1919). O sensibilitate evident deformatoare se manifestă în percepțiile expresioniștilor. (3) Războiul, foamea, mizeria, falsitatea, convenționalismul stimulează dezvoltarea tragicului, ironicului și grotescului (Georg Kaiser — *Centaurul*, *De dimineață pînă la miezul nopții*, 1912 ; Walter Hasenclever — *Oamenii*), aceleași elemente care, filtrate de pe alte poziții, constituie terenul predilect de manifestare al „absurdului", din teatrul anilor '50—60. În același timp, personajul expresionist caută mereu să evadeze, se caută pe sine, „este mai multe personaje, se dedublează... El este, în general, plasat între două ființe care sînt el însuși în fața unor momente din viața sa". (4) Personajul se limitează să comunice numai lucrurile absolut esențiale ale experienței sale și iată de ce dramele expresioniste apar ca o succesiune rapidă de „stări ale sufletului" care eludează închegarea logică a acțiunii spre deznodămîntul caracteristic teatrului rea-

Scanned with OKEN Scanner

list. Aici nu este vorba cum susținea M. Bahtin, (5) de o nepricepere a expresioniștilor în a țese în jurul eroului „acea atmosferă socială complexă și rafinată, care îl determină să-și dezvăluie și să-și explice personalitatea în mod dialogal...". Prin diminuarea sau renunțarea la unele însemne ale *teatralității* nu este mai puțin adevărat că dramaturgii expresioniști introduc altele care vor afirma o spectaculozitate specifică și care, din păcate, vor rămîne în aprecierea unor critici din epocă și de mai tîrziu ca *unice* semne caracteristice ale expresionismului dramatic. Dacă stilul „telegrafic" al succesiunii replicilor, în unele piese, sau onomastica generică a personajelor sînt evidente, acestea sînt mai puțin esențiale decît gîndirea care a determinat apariția lor, fie și ca procedee de construcție dramaturgică. Nu trebuie uitat faptul că piesele expresioniste au impulsionat puternic arta spectacolului care a contribuit la transmiterea angoasei expresioniștilor, deși, e drept, a amplificat unele din procedeele lor tehnice pînă la inadvertență (a se vedea, în piesele expresioniste, înlocuirea dialogului cu pantomina, șarjarea etc.).

Trăsăturile tragice, ironice, comice sau de farsă tragică manifestate de tematica teatrului expresionist denotă căile diferite pe care s-au angajat dramaturgii perioadei în evidențierea relației dintre ei înșiși și societate, a caracterului scindat al propriului eu.

Destul de puțin cunoscut la noi, chiar și astăzi, fenomenul expresionist în teatru dezvăluie un moment pe cît de tulburător, pe atît de semnificativ în dezvoltarea teatrului modern ; un studiu unic, dar și foarte bun, al lui Ov. S. Crohmălniceanu — *Literatura română și expresionismul* (6) — se constituie ca o contribuție majoră la conștientizarea raporturilor care există între expresionism și literatura și teatrul românesc din epocă și de mai tîrziu.

*
* *

Între primele manifestări evidente ale expresionismului dramatic și primele ecouri mai consistente în

Scanned with OKEN Scanner

presa românească a vremii există un decalaj considerabil. În spațiul nostru scenic pătrund numai Wedekind și Kasimir Edschmid și, în 1922, unele montări expresioniste datorate lui Karl Heinz Martin, invitatul Companiei Bulandra (7), bine primite de critică. Un fapt în aparență paradoxal : în timp ce, în anii '20, expresionismul dramatic german era la apogeu, iar la noi se înregistrau în presă primele ecouri, în care surpriza era destul de ușor sesizabilă, Lucian Blaga publicase două piese cu evidente trăsături expresioniste : *Zamolxe* (1921) și *Tulburarea apelor* (1923). În studiul *Noul stil* (1925) Lucian Blaga apreciază exact noile tendințe din teatrul european (Claudel, Werfel, Strindberg, Wedekind, Kaiser) : „Piesele acestor autori culminează de obicei în momente de ridicare extatică a personajelor, în misterioase acte de conversiune sau de magică transfigurare". Personajele expresioniste reprezentînd un „eu multiplicat" al autorului oferă acestuia posibilitatea de a „combate mai viu o prejudecată sau pentru a vădi interesant o teză filozofică". (8)

Cel mai solid și mai documentat studiu din epocă îl constituie cel al lui Ion Sân-Giorgiu, *Expresionismul dramatic*, din 1923, în care autorul, după cîteva pagini introductive despre expresionismul în pictură — „Din aceasta constă noutatea acestei arte care caută să redea în locul lucrului ideia lucrului, cum a cerut-o întîi Schopenhauer" (9) — analizează emergența expresionismului (influența lui Nietzsche, Freud, Hölderlin), din naturalism. Sînt analizați, pe lîngă fugare considerații despre precursorii Strindberg *(Spre Damasc)* și Wedekind *(Trezirea primăverii)*, primii „expresioniști lirici germani", Reinhard Sorge, Paul Kornfeld și Walter Hasenclever, spațiul cel mai mare fiind, însă, acordat dramaturgiei (Carl Sternheim, Fritz von Unruh, Franz Werfel, Walter Hasenclever și Georg Kaiser). Criticul, cu judecăți sigure, delimitează tendința expresionismului de a preface „haosul în cosmos" prin afirmația că „Puțini au fost aceia care nu și-au pierdut ei înșiși sufletul în haosul de idei și de simboluri, în care au prefăcut drama. Puțini au fost aceia care au creat cosmos și au întrezărit armonia noii etici." (10) La Sternheim, evident este efortul

Scanned with OKEN Scanner

de impersonalizare, îndreptat spre caricatură și grotesc, spre demascarea realității pe care „imaginația unui Hasenclever și a unui Kaiser (o) va disolva (...) în halucinație și fantasmagorie". (11) Sciziunea eu-lui este surprinsă la Franz Werfel în *Omul-oglindă*, „tragedia omului modern, tragedia care se naște din lupta ce se dă între ceea ce e pămîntesc și ceea ce e ceresc în om". (12) Hasenclever — analizat, cum am arătat, și ca poet — este tipul dramaturgului expresionist care „nu disprețuiește numai acțiunea puternică ce duce la catastrofă, dar distruge, odată cu scheletul actelor și chiar al scenelor, acțiunea unitară necesară oricărei opere dramatice și dezvoltarea psihologică a caracterelor." (13) În fine, la Kaiser, specifică este absența lirismului, expresionismul său constînd din „pamflet și grotesc, din reducerea personajelor la tipurile cele mai expresive și generale și în grăbirea acțiunii pînă la prefacerea ei într-o goană nestăpînită, de situații tragice și grotești". (14)

Studiul lui Ion Sân-Giorgiu, alături de activitatea grupului *Poesis*, avîndu-l ca animator pe Ion Marin Sadoveanu, reprezintă cele mai serioase eforturi de semnalare și informare a publicului asupra fenomenelor înnoitoare din teatrul european al epocii.

Într-un articol din *Rampa* (30 noiembrie 1924) intitulat *Adevăratul teatru abstract*, Felix Aderca continuă susținerea unei formule („teatrul abstract") substituită expresionismului dramatic din care reține „voința de a ridica personajul la tip, conflictul la lege psihică". Printre dramaturgii români, el îi citează pe Liviu Rebreanu cu piesa *Cadrilul*, pe Adrian Maniu cu *Meșterul* și pe Lucian Blaga cu *Tulburarea apelor* și *Zamolxe*, eșecuri (căci există și ele) fiind *Masca* de Ion Sân-Giorgiu ce „confirmă zvonul că i-a citit pe toți expresioniștii germani" și... Felix Aderca, cu *Sburătorul*. (15)

Este, deci, interesant faptul că, deși expresionismul german în dramă pătrundea mai puțin concret, prin piese, la noi exista totuși o evidentă dorință de a comunica publicului românesc noua experiență a teatrului european și, mai mult, se scriau piese care mărturiseau o frecventare stăruitoare a dramei expresioniste.

Scanned with OKEN Scanner

Studiul menționat al lui Ov. S. Crohmălniceanu face prima observație, în treacăt, privind fructificarea rezultatelor expresionismului în dramă de către Marin Sorescu (16) în perioada contemporană a teatrului românesc. Vom vedea (sper) că analiza dublei filiații — expresionistă și „absurdă" — în cazul lui Marin Sorescu și, în general, pentru revoluționarea teatrului modern, poate fi utilă pentru înțelegerea unui teatru care pune în centrul problematicii sale poziția omului în univers, raportul individ-colectivitate, învingerea singurătății și absurdului.

* * *

Un *topos* al dramelor expresioniste este transformarea esențială pe care o suferă personajul principal — reflex al protestului său față de o convenție anihilantă, al imperioasei sale dorințe de libertate. Personajul vrea să *trăiască altfel* într-o lume pe care să o schimbe, fie prin revoluție, fie prin tăria pe care o degajă noul său mod de a fi. Vechile legături sînt spulberate, iar „omul nou", rezultat imediat al acestei „nașteri", instaurează dominator un alt sistem de valori în centrul căruia se află libertatea totală.

O realizare frecventă a acestui topos are ca teren de plecare relația Tată-Fiu, relație considerată de Fiul din piesa lui Walter Hasenclever *(Fiul,* 1914) drept lege terorizantă. Dialogul dintre Tată și Fiu reflectă un zbucium imens al Fiului care încearcă să-l facă pe Tată să înțeleagă rostul s c h i m b ă r i i lui : „*Tatăl :* (...) Ce mai vrei de la mine ? *Fiul (cu înflăcărare)* : Lucrul suprem ! Sfărîmă cătușele dintre tată și fiu — devino prietenul meu. Acordă-mi toată încrederea, ca să vezi cine sînt. Lasă-mă să fiu ce tu nu ești". (17)

Aversiunea Fiului împotriva tuturor taților, reflex psihanalitic al propriei copilării și adolescențe, este declarată sub forma mobilizării la o mare revoluție ce va desființa barierele și va produce „omul nou", capabil să fie el însuși. Finalul piesei — apoteoză a marii schimbări — îl surprinde pe Fiu pradă unei înflăcărări vizio-

Scanned with OKEN Scanner

nare : „De nu mai pot pluti-n avînt ca-n ceață / am să mă-nalț în zbor pe-o nouă stea — / idei mărețe ce mă-nflăcărară / curînd în limpezime vor luci : / mari focuri voi aprinde iar și iară, / și altul am să fiu — căci *eu voi fi !*“

Într-un efort similar este angajat Friederich din piesa lui Ernst Toller, *Schimbarea la față* (1919), contextul fiind, de data aceasta, războiul în care personajul se avîntă cu credință în fraternitatea universală. Drumul lui Friederich trece prin război, prin artă (sculptează o statuie imensă — idee a protestului), printr-un fel de „azil de noapte“, printr-o închisoare etc., peste tot încercînd să scoată la iveală „omul din om“, ființa sa liberă de umilință, convenție, de inuman. Finalul acestei „Stationendrama“, produs caracteristic al expresionismului dramatic, este un urias apel adresat de Friederich tuturor oamenilor de a accede la marea idee, la înțelegerea adevărului că sînt oameni liberi. Personajul își asumă conștient, plenar, marea idee umanistă a descătușării totale a omului, angajarea sa avînd un efect generalizator. Transformarea lui Friederich se produce odată cu descoperirea drumului pe care va merge de aici înainte : „Pleca-voi, deci, soră, / Singur pe cale / Și totuși cu tine, / Singur și totuși / Cu oamenii toți, / Cu gîndul la oameni“.

Teatrul expresionist propune în epocă o temă, a „transformării“, care, sub diversele ei aspecte dramaturgice, își găsește o reflectare, fie și deghizată — vezi remarca lui Ov. S. Crohmălniceanu în legătură cu *Omul cu mîrțoaga* a lui G. Ciprian (18) — în teatrul românesc. Nu trebuie uitat că, în același timp, dramaturgii germani pun, într-o manieră aparte, acută, problema comunicării, condiție esențială a acelei fraternități universale, a revelării „omului din om“. Faptul că această problemă s-a tradus dramaturgic adesea printr-o tehnică a discursului alert, fragmentat, succint, a determinat o dezvoltare specială a regiei spectacolului expresionist care a marcat aprecierile ulterioare în critică la adresa întregului curent. De aici, s-a degajat impresia că teatrul expresionist ar fi o formulă dramaturgică schematică mai apropiată de izvoarele originare ale teatrului. Impresia, amplificată de spectacolele expresioniste, provine din chiar

Scanned with OKEN Scanner

caracterul ideaticii textelor expresioniste care eludează, la nivele diverse, în marea lor majoritate, complexul socio-psihologic ca bază a determinării conduitei și acțiunii personajelor din drama realistă. Acum accentul este pus pe comunicarea esențialului, într-un schimb de replici rapid care să evidențieze stările de spirit succesive ale personajelor. Doi exegeți francezi ai expresionismului, Ilse și Pierre Garnier, caracterizează judicios drama expresionistă, spunînd că aceasta „tinde fără încetare spre verticală pînă în final ; eroul tinde spre idealul său uman care este lumea sa de apoi ; el merge pe același drum ca și credinciosul spre dumnezeu, dar dumnezeul său este omul". (19) Finalul acestor piese, din perspectiva drumului personajelor, a transformării la care se supun, este deschis — de aici și aerul profetic al elanului fratern exprimat de personaje.

*

* *

Teatrul cu un singur personaj — *Iona* și *Paracliserul* — permite cel mai clar sesizarea unor elemente ale esteticii dramatice expresioniste la Marin Sorescu. Prin analiza lor nu vrem să evidențiem atît o linie de continuitate în teatrul românesc, în ceea ce privește influența expresionismului, cît, mai ales, continuitatea dramaturgică în teatrul european a unei problematici aparținînd artei moderne în general.

Teatrul expresionist, în primele decenii ale secolului XX, a fost mișcarea teatrală care a scos cel mai mult în prim plan individualitatea scriitorului. Ca și personajul expresionist — purtătorul său de cuvînt cel mai autorizat — dramaturgul expresionist crede în puterea activă a omului de a-și transforma destinul și lumea. Plecînd de la un conflict particular, Fiu-Tată, dramaturgia expresionistă dezvoltă o înfruntare mai generală, între lumea veche și lumea nouă pe care vrea s-o făurească prin revoluție, prin propria capacitate a personajului de a se transforma.

Concentrarea prioritară asupra transformărilor sufletești ale personajului, urmărirea atentă a succesiunii stărilor sale de spirit au determinat crearea unor proce-

Scanned with OKEN Scanner

dee specifice dramaturgiei expresioniste : solilocviul, *Stationendrama*, personajul generic, stilizarea conflictului și, în general, cum spuneam, atrofierea, pînă la irelevanță, a principalelor elemente ale conceptului tradițional de dramatic (intrigă, conflict, deznodămînt).

Analizînd piesa *Iona*, remarcam dificultatea de a spune ce se întîmplă în piesă. Pescarul Iona, înghițit de balenă, trecînd prin multe încercări, reușește să iasă la lumină și hotărăște să se sinucidă ca urmare a unei erori căreia îi căzuse victimă. Despre o intrigă, un conflict și deznodămînt, așa cum sînt ele canonizate de estetica dramaturgiei tradiționale de reflectare realistă, nu mai poate fi vorba aici. Accentul, după cum se vede, este pus pe stările de spirit ale personajului, pe „drumul" lui interior pînă în final. Statutul ontologic al personajului suferă o evidentă transformare în cursul evoluției sale prin labirint. Iona nu se resemnează a fi prizonier ci se manifestă activ pentru cîștigarea libertății sale. Nu spunem recîștigarea libertății, pentru că, vom vedea, libertatea pe care o dobîndește în final este incomparabilă cu aceea inițială.

Cauza revoltei personajului expresionist este lipsa adevăratei libertăți, strînsă în chingile unei morale conformiste, ale unor prejudecăți care limitează dezvoltarea spirituală plenară. Opoziția Fiu-Tată este prilejul concret, o reminiscență a conflictului tradițional, care suportă în cadrul ansamblului dramatic expresionist o opoziție mai cuprinzătoare, generalizată și generalizatoare. La Marin Sorescu această opoziție se realizează în termenii unei opoziții a modalităților de cunoaștere care amplifică traiectul personajului, atît din punct de vedere filosofic, cît și din punct de vedere poetic. Iona, cu o experiență de viață de acum definită, fixă, intrat în Labirint, apreciază din ce în ce mai vehement raporturile stabilite între eu-l său și lumea căreia îi aparținuse. Convențiile, prejudecățile, falsitatea și iluzoria securitate conferită de o gîndire condamnată numai la reproducere, nu și la creație, îi apar din ce în ce mai primejdioase, mai dezumanizante. Acum, obsesia de a se naște încă o dată, mereu, începe să prindă un contur tot mai consis-

Scanned with OKEN Scanner

tent — ca o garanție sigură a *altui* Iona, capabil să își asume destinul și nu să i se supună.

Recunoaștem, astfel, în cei doi Iona, care se află mereu în conflict, pe Tatăl și Fiul din piesele expresioniste. Sinuciderea din final reprezintă concomitent moartea Tatălui, a lumii vechi, și „noua naștere", un nou Iona, Fiul, eliberat, plecînd încrezător pe un alt drum, poate cel adevărat. Redescoperirea propriei individualități, în final („Mi-am adus aminte : Iona. Eu sînt Iona !") reprezintă apoteoza, aceeași apoteoză pe care o remarcam și la personajul Fiul, din piesa omonimă a lui Hasenclever („Și altul am să fiu — căci *eu voi fi !*"). Personajul expresionist, angajat într-o luptă care are ca scop descoperirea și impunerea propriei identități, se simte, în același timp, singur, dar și alături de ceilalți, ideea de solidaritate fiind dominantă pentru elanul său revoluționar. Iona, personajul lui Marin Sorescu, hotărăște în favoarea solidarității. Plecînd pe acest nou drum, Iona nu mai este ființa scindată. Depășind faza pură a unui dubito care l-a marcat profund în întunericul labirintului, Iona afirmă, în final, un credo în care întregul său orizont de cunoaștere, mult amplificat, poartă pecetea solidarității : „Plec din nou. De data asta, te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu noroc. E greu să fii singur".

Orbecăirea lui Iona prin labirint amintește de avatarurile spre libertate, spre lumină, ale altui personaj expresionist, Fiul din *Ziua moartă* a lui Ernst Barlach (1912), unde conflictului dintre Fiu și Tată i se substituie, ca și în începutul piesei lui Ernst Toller, *Schimbarea la față* (1919), conflictul dintre Fiu și Mamă. Personajul lui Barlach își dă și el seama de orbirea sa față de adevărata realitate. „Umblam cu ochii deschiși și puteam să văd cît eram de orb — căci era o orbire ce nu vine de la ochi, era cealaltă, mai cumplită, care face ca ochii cei mai buni să nu mai vadă defel...". Rătăcirea prin ceață a Fiului (actul V) în încercarea sa de a evada de sub tutela Mamei este eșuată. Strigătul salvator „Mamă !" este definitoriu pentru incapacitatea sa de a se elibera. După această încercare reală, Fiul evadează în vis, printr-un alter-ego care să rămînă lîngă Mama în timp ce el, cel

Scanned with OKEN Scanner

adevărat, să iasă la lumină. Dar Mama și Kule îi paralizează și această tentativă și Fiul se sinucide.

Există, totuși, diferențe notabile între cele două tipuri dramaturgice. Piesa expresionistă are în centrul ei un personaj care, observînd cauzele adevărate ale neliniștii sale, se lasă deseori pradă unor momente de adevărată extază, transformarea sa sufletească avînd, deci, un caracter predominant mistic. Personajul expresionist este stăpînit de niște forțe care îl duc inexorabil, prin mecanica lor simplă, spre un sfîrșit previzibil. Revolta sa este dominată de ideea schimbării oamenilor, a societății. El evoluează de la punerea întrebării, în fața conștiinței sale, pînă la tentativa mobilizatoare, în scopul declanșării revoluției. Demersul său este mereu ascendent, drumul său nu cunoaște momente de manifestare a unui dubiu față de propria cale. Iona și Paracliserul se întreabă la tot pasul despre multele lucruri care formează viața lor și care sînt în legătură cu lumea. Deschiderea este mai amplă, personajul este mai mobil sufletește, capabil să-și fie mereu judecător. Eroul expresionist este prizonierul propriei sale mișcări, ideea care îl acaparează produce viziuni cărora nu o dată le dă glas. În cazul personajelor lui Marin Sorescu, drumul de cunoaștere este presărat cu multe obstacole care contribuie la menținerea unei mari incertitudini.

Poziția de plecare a Paracliserului este mai apropiată de cea a personajului expresionist. În timp ce Iona intră întîmplător în labirint, Paracliserul este un voluntar. El pleacă de la aprecierea lucidă a unei situații — biserica sa este lipsită de credincioși — și hotărăște în consecință : îi va suplini pe toți și-l va căuta pe Dumnezeu, pentru a avea certitudinea, singura, de altfel, pe care o dorea, a propriei credințe.

Evoluția personajului, de la pardoseala catedralei gotice la înaltul acesteia, dezvăluie, progresiv, treptele unei transformări profunde. Paracliserul se află într-o clară tentativă de identificare cu toți semenii săi, la fel ca în piesele expresioniste unde personajul își asumă responsabilitatea destinului întregii umanități. Paracliserul lui Marin Sorescu reflectă, condiționat de singurătate și de meditație, caracterul modern al personajului de trage-

Scanned with OKEN Scanner

die : asumarea destinului dar și detașarea lucid-ironică. Personajul (ca într-unul din misterele secolului XV) joacă diverse partituri : mulțimea de credincioși, pruncul născut la Bethleem, cei trei magi, lupta lui Iacob cu îngerul — toate, elemente ale unei terapeutici pseudoreligioase prin care dramaturgul insinuează o reducere treptată a ipostazelor acestui unic oficiant în scopul revelării adevărului său propriu și incontestabil. Prin deliberata parodiere a unor scene amintind de misterele secolului XV, Paracliserul înlătura aura și însemnele unei credințe care certifică o anumită modalitate ontologică. Efortul său este similar celui depus de personajele expresioniste, exasperate de încătușarea logicii și simțurilor caracteristică vechii societăți. Reacția Paracliserului în urma jucării scenei pruncului sfînt și a celor trei magi subliniază noua modalitate de înțelegere a propriei evoluții spirituale : „Că nu vedem de nicăieri semnificația că această ardere pur și simplu ar însemna vreo minune !“

Viziunile Paracliserului și cîteva momente de extază nu determină alcătuirea interioară a personajului — și aici apare o altă diferență față de conceperea dramaturgică a eroului expresionist. În cazul personajului lui Marin Sorescu clipele de iluminare lăuntrică au două valori : prima este reprezentată de prefigurarea viitoare a drumului său (ca și în *Iona),* a doua se constituie ca modalitate ludică a ironizării sacralului (la fel și în *Iona,* referirea la omonimul biblic). Cele două valori precis determinate în cadrul esteticii dramaturgice a lui Marin Sorescu reflectă progresul de cunoaștere înregistrat de personaj în drumul său prin labirint, constanta acestui proces fiind, după cum spuneam mai sus, capacitatea de dedublare prin ironie ca formă a exercițiului contemplativ al personajului. Despre personajul expresionist nu se poate spune același lucru, deși expresionismul este acela care a creat premisa dramaturgică a unei astfel de abilitări a personajului : exercițiul solilocviului ca expresie a unui tumult lăuntric manifestat, însă, prin momentele extatice amintite. Caracterul extatic alături de viziunile profetice caracterizează „miracolul“ frecvent din piesele expresioniste. Nu trebuie uitat faptul că, în

Scanned with OKEN Scanner

epocă, viața spirituală a fost marcată de o „retrezire a interesului pentru problemele religioase și pentru trăirea religioasă în forma ei originală, pentru mistică“ (20), interes materializat în reeditarea operelor misticilor orientali sau medievali.

În piesele lui Marin Sorescu, *Iona* și *Paracliserul*, astfel de momente de iluminare a personajului contribuie la accentuarea sfîșierii sale. În *Paracliserul*, de exemplu, chiar la început, personajul imaginează o pîrghie cu care aruncă în sus lumînările pentru a lumina pe *acela* care acționează marea pîrghie cosmică, ritmul mișcării planetelor, al soarelui și al stelelor. Lumînările azvîrlite de Paracliser sînt stele, vocea sa — tunet și fulger. Revelația sa este și o profeție care se va adeveri în final : „Sînt slăbănog ca o furnică, dar forța mea crește înspăimîntător pe altă planetă. Și sînt Dumnezeu acolo — fără să știu“. Dedublarea, ca efect al contemplației ironice, este imediată : „Poftim ce-mi trece prin cap ! Eh, gînduri împinse pînă-n pînzele albe“.

Mutațiile care se produc în conștiința personajelor lui Marin Sorescu conturează clar transformarea acestora. Finalul pieselor, mereu interpretabil, deschis, este o imagine elocventă a faptului că unui mod de a cunoaște lumea i se substituie un altul, cuprinzînd mai exact posibilitățile, puterea de judecată, aspirațiile personajelor. Capacitatea expresioniștilor de esențializare a confruntării, de *reductio ad abstractum* a personajelor, a constituit germenele care se va dezvolta mai amplu în teatrul contemporan al anilor ’50—60, unde opoziția între individ și lume, alături de sciziunea interioară și de modalitatea de comunicare, constituie terenul predilect al reconsiderării principalelor elemente ale esteticii teatrale. Prelungirea expresionismului dramatic în teatrul contemporan este reală. După cum remarcă un exeget al artei moderne, Mario de Micheli, temele expresioniștilor „vor continua să facă parte din problematica artei de azi atîta vreme cît va continua alienarea omului. Evadarea și protestul sînt doi termeni fundamentali ai acestei problematici, termeni ale căror soluții expresioniste diferite ne oferă ieșiri diferite, nefiind exclusă transformarea protestului în luptă activă“. (21) Urmarea cea mai

Scanned with OKEN Scanner

semnificativă a expresionismului dramatic este, după cum exact observa Edgar Papu, teatrul absurdului, în care, din altă perspectivă, este dezvoltată tendința expresionismului dramatic spre „deformarea amară, caricaturală, grotescă, a unui ansamblu de viață haotic, ostil, antiumanist". (22)

*
* *

Nu se poate trece cu vederea faptul că teatrul expresionist, în a doua perioadă a sa, și teatrul „absurdului" sînt o consecință directă a războiului mondial. Alături de alte determinări, de naturi diverse, conflagrațiile mondiale au constituit împrejurările cele mai decisive de neliniștire a omului contemporan. Capacitățile sale logice, afective, creatoare, au fost puse sub semnul celui mai mare dubiu : lipsa sau prezența sensului ca bază de situare exactă a tuturor actelor omenești. Într-un interviu, Edward Albee dădea glas acestei evidențe : „Este rușinos faptul că trebuie să fie războaie pentru a realiza ceva. Este adevărat că în ultimii zece ani, mai ales datorită dramaturgilor care au apărut în Franța imediat după al doilea război mondial, a existat mai multă preocupare pentru teatru printre cei care erau interesați". (23) Dramaturgii francezi la care se referă Edward Albee sînt Eugen Ionescu, Samuel Beckett, Arthur Adamov și Jean Genet, cei care, în anii '50 și mai tîrziu, au dat teatrului european o nouă direcție și au impus un alt mod de gîndire artistică, atît la nivelul scrierii textului, cît și la nivelul spectacolului. În cadrul acestor parametri largi, se desprind și liniile de continuitate dintre teatrul expresionist și cel „absurd".

Absurdul

Să observăm, pentru început, un fapt nu lipsit de importanță : aproape de mijlocul secolului nostru, în Franța, o vie dispută era încă în desfășurare între filo-

Scanned with OKEN Scanner

sofia existențială și sociologie, două discipline științifice care se situau pe poziții contrare în ceea ce privește raportul dintre libertate și individ. Într-un studiu din 1946, care încearcă o conciliere profitabilă pentru ambele părți, Mikel Dufrenne, după ce delimitează exact obiectul disputei („...sociologia pretinde să trateze în mod obiectiv ceea ce filosofiei existențiale i se pare irevocabil legat de subiectivitate"), analizează, paralel, demersul celor două discipline cu privire la analogia dintre eu și corpul său, pe de o parte, și pe de altă parte, între eu și grupul social : „Așa cum corpul este în același timp eu-însumi și lucrul (la chose), instrument și destin după care mă identific cu el sau îl consider din afară, tot astfel și grupul". (24). De aici, problema fundamentală a disputei : „Cum se poate studia realitatea socială ca fiind exterioară omului și dotată cu o natură proprie, astfel încît oamenii care o compun par să fie determinați, fără să fie conștienți, de legi care îi depășesc ?" (25) Răspunsul filosofiei existențialiste (mai recent, în epocă, prin Sartre) a fost net : drepturile subiectivității sînt inalienabile ; nici o realitate nu are sens decît pentru o conștiință care (cf. *L'Etre et le Néant)* are un caracter transparent și spontan, neputînd fi obiectul unei cunoașteri obiective, fixabilă prin determinări, fie și statistice, în orice caz cu statut de legi — libertatea individului nu este incompatibilă cu această cunoaștere obiectivă. Recunoaștem această teză a lui Sartre ca motiv principal în teatrul său, tot așa cum ea apare în teatrul „absurdului".

Dramaturgii „absurdului", Beckett, Ionescu, Adamov, Genet, Pinter, au provocat o amplă mișcare de reconsiderare a acestor relații și concepte, dezbătute în disputa dintre existențialism și sociologie, teren fertil pentru apariția unor piese ca *Așteptîndu-l pe Godot* sau *Cîntăreața cheală.*

În cadrul expresionismului dramatic, relația dintre individ și libertate este realizată în termenii revoltei personajului care, prin revelația antagonismului său față de Tată, ajunge la o înțelegere spontană a rolului său profetic : lumea va trebui să se schimbe, pentru a putea fi liber. Asumarea gîndurilor și năzuințelor întregii

Scanned with OKEN Scanner

umanității îi conferă astfel personajului expresionist o dimensiune, o calitate generică a poziției sale. De aici, efectul stilizator al reprezentărilor expresioniste, demontarea progresivă a mecanismului tradițional al piesei de teatru (distrugerea intrigii, dialogul succint și devalorizarea limbajului) alături de o preocupare exclusivă pentru realitatea interioară : vise, halucinații, angoase.

Dramaturgii „absurdului" continuă aceste preocupări dîndu-le, însă, o altă semnificație, impunînd o altă modalitate de realizare a Formei în teatru. În *Așteptîndu-l pe Godot*, de exemplu, indeterminarea spațială și temporală izvorîtă, ca și în cazul expresionismului, din aceeași reacție împotriva teatrului naturalist, susține, în mare parte, sentimentul dominator al unei mari singurătăți în care Vladimir și Estragon sînt fixați într-o totală lipsă de sens a actului de a aștepta, reductor pînă la anihilare. Dar în timp ce dramaturgii expresioniști își afirmă crezul în capacitatea activă a omului de transformare și regenerare, teatrul „absurdului" dă glas unei neîncrederi totale în această capacitate, în acest „activism", pentru a propune un om solitar, închis între limitele propriului mod de comunicare, pentru care *Weltanschauung*-ul reprezintă un mare întuneric dominat de spaimă. Aceasta, în timp ce expresionismul se preocupă, în special, de „concentrarea asupra stărilor sufletului (...) de hotărîrea de a face invizibilul vizibil". (26)

Una din marile teme ale expresionismului dramatic, „transformarea", lipsește din teatrul anilor '50—60. Personajul „absurd" se poate spune că apare chiar de la început „transformat". Elementarele sale date omenești sînt supuse unui proces de dezintegrare care este chiar piesa de teatru. Unul din exemplele cele mai clare îl constituie, în această privință, dialogul dintre Domnul Smith și Doamna Smith din *Cîntăreața cheală*. Și la Ionescu, și la Beckett, dialogul are — să observăm — acea rapiditate a succesiunii replicilor, adesea succinte, care este una din caracteristicile expresionismului.

Atît expresionismul dramatic, prin dialogul „telegrafic", cît și teatrul „absurdului", au constituit mișcările teatrale care au decis reconsiderarea limbajului în dramă. Dramaturgul expresionist recurge la o distilare a lim-

Scanned with OKEN Scanner

bajului care, cum este cazul lui Sternheim sau Kaiser, evidențiază organizarea schematică a comportamentului personajului. Stările sale de spirit sînt atît de pregnante, se succed atît de rapid, încît structura dialogală tradițională în teatru nu mai poate suporta dinamismul, pathosul activ al personajului. De aceea, dialogul este eliptic, adesea personajul preferă solilocviul, replica fiind incisivă, îndreptată direct către public. Modul de comunicare propus de expresionism în dramă, dată fiind evidenta tendință spre revelarea esenței mișcării personajului, ajunge, în produsele tîrzii ale curentului, să împrumute elemente ale esteticii cinematografice, alte piese stînd sub semnul dominator al caricaturii și grotescului.

Dramaturgii „absurdului" consideră problema limbajului în teatru din perspectiva probabilității sale de a actualiza corect lanțul elementar al comunicării : emițător — mesaj — receptor. Piesele „absurde" provoacă sentimentul (percepția) „absurdului" printr-o elaborată distorsiune a acestui lanț. Logica „absurdului" este guvernată de propriile contradicții și paradoxuri care, transpuse în dialog dramatic, ordonează sistemul de comunicare propus de dramaturg publicului. Limbajul nu mai dezvăluie stări de spirit sau dinamica personajului, ca în expresionism, ci realizează situații dramatice în care personajul se manifestă ilogic în raport cu posibilitățile logice oferite de limbaj. De aici, efectul de caricatură, de grotesc, pe care îl au multe piese „absurde". Dacă în lumea expresionismului personajul luptă pentru a da sens mișcării sale irezistibile spre spulberarea unor legături anacronice, personajul „absurd" apare, de la început, prizonier al propriei indecizii.

Din aceeași tendință a expresioniștilor apare dezintegrarea monolitului care era piesa tradițională, dramaturgii „absurdului" acționînd în direcția devaluării, a diminuării intrigii, caracterelor, a finalului (ca deznodămînt). Ceea ce au adus în loc, și o mișcare și cealaltă, dar cu diferențe vizibile, este un întreg teritoriu al „realității *interioare* — fantazări, vise, halucinații, năzuințe ascunse, spaime ale întregii omeniri". (27) Diferențele constau, în principal, în faptul că, dacă în expresionismul dramatic era periclitat în primul rînd statutul *bio-*

Scanned with OKEN Scanner

logic al omului, în cazul dramaturgilor „absurdului" este pus sub semnul tragicului statutul *ontologic* al ființei umane.

Dacă în expresionism condiționarea socială a personajului există, la un nivel foarte schematic, în teatrul „absurdului" acestui aspect nu i se mai acordă interes. Kenneth Tynan, cunoscutul critic dramatic britanic, relatînd desfășurarea unui colocviu despre dramă de la Edinburgh (1963), amintea de o reacție a lui Harold Pinter, într-o convorbire particulară, care, luînd o scrumieră de sticlă în mînă, a declarat că poate să scrie o piesă perfect construită despre ea, fără să se refere la condiționări economice sau sociale.

Teatrul „absurdului" (ca și expresionismul) a fost adesea considerat drept „anti-teatru". Nu se poate nega, însă, contribuția lor decisivă la reconsiderarea unor elemente fundamentale ale dramei, pe care teatrul tradițional le condamnase la o lungă sterilitate. Dramaturgii „absurdului", apreciază Martin Esslin, s-au aflat chiar în centrul dezvoltării teatrului modern, fiind un moment revoluționar în teatru, la fel ca și alte momente (Ibsen, Strindberg, Shaw sau Expresioniștii), care „au fost privite ca demolatori ai tradiției (și) pot fi văzuți acum ca reprezentanții ei principali și decisivi". (28)

*
* *

Marile teme ale literaturii „absurdului" — solitudinea, suferința, absurditatea condiției umane — au intrat definitiv în conștiința publicului și a oamenilor de teatru. În ciuda sentinței lui George Steiner, din *Moartea tragediei,* teatrul „absurdului" dezvoltă conceptul de tragic într-o direcție neexploatată pînă atunci, aceea a comicului (cum susține J.M. Domenach), mai bine zis, a unei specii a rizibilului, deriziunea. Așa cum remarcă Emmanuel Jacquart, „deriziunea propriu-zisă subînțelege mai întîi *la moquerie,* un dispreț care incită la vis și care, în epoca noastră, se apleacă cu plăcere spre existențial, omul *ironizîndu-și propria soartă*". (29) Așa cum vom

Scanned with OKEN Scanner

vedea, Marin Sorescu dă o interpretare absolut personală acestei situații dramatice, conferind tragicului o posibilă deschidere spre viitor.

Teatrul „absurdului" reprezintă una din manifestările cele mai evidente ale operei deschise. Trecînd peste un fapt evident — renunțarea la final ca *deznodămînt* — piesele lui Beckett, Adamov sau Ionescu mențin o permanență oscilație între caracterul realizabil și nerealizabil al operei. Oscilația este susținută prin diferite procedee — ambiguitate, instaurarea mai multor linii simbolice care, adesea, se interferează, „existența simultană a dualității punctului de vedere, caracterul serios-tragic suprapunîndu-se aproape întotdeauna comicului derizunii. Cele două tendințe coexistă fie pentru că autorului „nici unul din cele două puncte de vedere nu-i pare total acceptabil, fie pentru că el menține intenționat o distanță estetică în raport cu tema sa principală, «condiția umană»". (30)

În acest fel, dramaturgii „absurdului" reușesc o adevărată performanță dramatică — realizarea duplicității textului, deschis în aceeași măsură în care este închis interpretării. Într-un interesant eseu consacrat capodoperei „absurdului", *Așteptîndu-l pe Godot*, Bert O. States, analizînd această caracteristică duplicitară, afirmă că „nu este pur și simplu ambiguitatea normală a sistemelor simbolice, ci o anume monotonie sau indiferență în text care provoacă cititorului o toleranță creativă extraordinară (...). Piesa lui Beckett, la fel ca romanele lui Kafka, ar fi insuportabil de plictisitoare dacă nu ar fi faptul că actualitatea ei evidentă, textul ei, este numai o suprafață subțire în spatele căreia răsar constant idei universale". (31) Piese ca *Așteptîndu-l pe Godot* și *Sfîrșit de partidă* (S. Beckett), *Întoarcerea acasă* și *Îngrijitorul* (H. Pinter) sau *Martorii* (T. Rozewicz) denotă o capacitate singulară a creației dramaturgilor „absurdului" — elaborarea în cadrul oscilației între două puncte de vedere, a unor imagini arhetipale, semn indubitabil al caracterului poetic al acestui teatru, care „nu sînt dezvoltate din intriga convențională a piesei, ci sînt apte de a fi puse în scenă ca înseși centrul și esența piesei ; imaginea poetică nu este o ilustrare ci miezul experienței

Scanned with OKEN Scanner

dramatice". (32) Astfel, teatrul modern se situează la nivelul poeticului, fără a pune accentul pe posibilitățile poetice ale limbajului. Teatrul însuși este, în viziunea dramaturgilor „absurdului", „o formă de poezie : metafora caracterizată, imagistica complexă și multiple planuri ale sensului și asociației de la concretul cel mai terestru la abstractul cel mai esoteric". (33) La fel ca în poezie, unde poetul este generatorul imaginilor dar și contemplator al viziunilor sale, dramaturgii despre care vorbim apar în text în aceeași măsură în care sînt absenți, de unde o *neutralitate* a întregii situații dramatice. De aceea este posibil ca tragicul și deriziunea să coexiste în cadrul sublimării poetice a ambilor termeni, aparenta lor antinomie fiind explicată de Emmanuel Jacquart prin faptul că, în primul rînd, „ambii rezultă dintr-o *prise de conscience* a condiției umane. Aceasta, neoferind nici o ieșire, nici o speranță, este tragică pentru cel în cauză. În al doilea rînd, în timp ce cel în cauză devine spectator, ea pare absurdă, deci, prin definiție, lipsită de sens. Ea se impune, atunci, ca o farsă grotescă, ca o persiflare de neconceput — de unde, deriziunea. Astfel, tragicul și deriziunea se implică". (34)

Neautralitatea de care vorbeam este susținută și susține, la rîndu-i, *situațiile matriciale* pe care le dezvoltă estetica „absurdului", situații vizînd constituirea elementelor unei m i t o l o g i i *sui generis*, cum sînt cele din *Îngrijitorul* sau *Așteptîndu-l pe Godot*. Personajele lui Harold Pinter, de exemplu, caută să nu dezvăluie deloc mobilul luptei lor, deși este evident că se depun niște eforturi susținute. Recurgerea la clișee, verbozitatea, în general, sînt armele lor preferate, ca ale tuturor personajelor „absurde", în obscurizarea prezenței lor pe scenă. Sau, chiar, cu vorbele lui Pinter, „oamenii se agață de tot ceea ce pot din punct de vedere verbal pentru a scăpa de pericolul de a descoperi și de a fi descoperiți". (35)

Este o trăsătură importantă a esteticii teatrului „absurdului" coexistența tragicului și deriziunii în realizarea caracterului „deschis" al operei dramatice. În cadrul unei structuri tragic-derizorie, personajul pierde din *determinarea* caracteristică unei lungi tradiții a teatrului de reflectare mimetică, pentru a cîștiga, prin ambigui-

Scanned with OKEN Scanner

tate, în *indeterminare*. Acroșajul verbal, de care amintea Harold Pinter, este numai unul din procedeele la care recurg în special Ionescu și Beckett, pentru a reduce progresiv „fixarea" personajelor lor.

Bineînțeles, originea tehnicilor și procedeelor scriitorilor „absurdului" se impune a fi căutată în concepția fiecăruia despre epoca în care trăiește. Și vom observa că, dincolo de diferențele caracteristice, ceea ce unește pe acești dramaturgi este corespondența clară, directă, între viziunea lor despre o lume în care este din ce în ce mai greu să fie stăpînite determinismele de orice fel, să fie acreditată cu sens fiecare acțiune omenească, în general, să fie considerat corect locul omului în mijlocul semenilor săi, și realizarea artistică a operelor lor. *Ieșirea din labirint* este, pentru scriitorii „absurdului" și personajele lor o posibilitate la care recurg întîmplător și nu voit. Adesea, personajele unor piese „absurde" dau senzația că fac eforturi disperate de a exista pe scenă, impresionează prin înscrierea traiectoriei lor într-un *timp mort*. Existența lui Vladimir și Estragon se caracterizează nu printr-o afirmare a ceva, deci printr-o trăsătură pozitivă, ci printr-una negativă : ei *își omoară timpul*.

În acest context, deriziunea este unica modalitate a personajelor „absurde" de a se menține în spațiu și timp, căci, chiar printr-o devalorizare excesivă a raționalității limbajului, este evidentă, în succesiunea replicilor din *Lecția* lui Eugen Ionescu, de exemplu, o minimă organizare a propriului discurs în raport cu situația în care se află personajele. Ca fapte lingvistice și, în cele din urmă, stilistice, replicile din *Lecția* (și *Jacques sau supunerea)* de Eugen Ionescu, sînt marcate de ruptura dintre corpul sonor al cuvîntului și sensul său, ruptură care — semnificativ din punctul de vedere al deriziunii din prisma căreia e realizată — duce la crimă.

O exemplară manifestare a acestei rupturi, printr-o deriziune al cărei resort este, de data aceasta, aglomerarea sufocantă, apare la Caragiale, în *Moșii (Tablă de materii)*, unde determinarea dozată a menționărilor din diverse categorii sociale și a obiectelor la fel de diverse, duce

Scanned with OKEN Scanner

spre final la o indeterminare a ansamblului caracterizat printr-o serie verbală sumbră dar și comic-ironică : „...jupe călcate-bătături strivite-copii perduți-părinți beți-mame prăpădite-guri căscate-praf-noroi-murdărie-infecție-lume, lume, lume-vreme frumoasă-dever slab... criză teribilă, monșer".

Deriziunea, în teatrul „absurdului", privește, ca fapt de limbă, „mai puțin limba, cît nivelul la care se situează comunicarea" și care este nivelul „vorbit". Consecințele acestei opțiuni sînt renunțarea la atributele literare ale limbajului, folosirea termenilor argotici, familiari sau scatologici, manevrarea intenționată a pronumelor personale etc. (36)

Nivelul comunicării, în acest tip de teatru, dacă ar fi să-l imaginăm ca o hartă, s-ar prezenta cu multe spații albe. Lanțul comunicării este rupt, puține verigi rămîn legate, în așa fel încît personajele par a fi simpli emițători de text discontinuu. Să ne amintim, de pildă, exercițiile gramaticale din piesele lui Ionescu, care apar ca expresia unui mecanism mental funcționînd dezarticulat sau de faimosul exercițiu de „gîndire" exprimat cu glas tare al lui Lucky care amenință să absoarbă în neant pe ascultătorii săi. (Reacția lor este semnificativă : „Toți se aruncă pe Lucky care se zbate și își urlă textul".) Efectul imediat al unei astfel de comunicări este, afirmă Eugen Ionescu, senzația monstrosului, a „ceva teribil" care „se revelă încetul cu încetul, pe măsură ce progresează, nu acțiunea, altfel trebuie să punem acest termen de acțiune între paranteze, ci o serie de evenimente sau de stări mai mult sau mai puțin complexe". (37) Expresia cea mai clară a acestei succesiuni de evenimente-stări apare la Beckett, în piesa într-un act *Comédie*, unde trei texte paralele, rostite de cele trei personaje (Prima femeie, A doua femeie, Bărbat) devin complementare și din ce în ce mai laconice, spre final, care reprezintă reluarea întregului act. Ca modalitate predilectă de comunicare, confesiunea devine, în teatrul lui Beckett, principalul agent de dizolvare a caracterului personal al unei cronologii fragmentate. Krapp, din *Ultima bandă a lui Krapp*, încearcă să-și consolideze *istoria personală* prin imprimarea și ascultarea periodică pe benzi de magneto-

Scanned with OKEN Scanner

fon a evenimentelor vieții sale. Orientîndu-se după un registru în care sînt numerotate benzile, Krappp alege cîte o bandă și o ascultă, o întrerupe, intervine rareori, senzația de ansamblu fiind aceea a destrămării timpului, a „timpului fără conținut, a cronicității fără cronologie". (38) Exercițiul de repetiție, frecvent în piesele „absurdului" practicat de Ionescu în forma sa elementar-gramaticală, este la Beckett realizat într-un alt registru : secvențele vorbite ale vieții lui Krapp, ascultate de multe ori, insinuează această neconcordanță dintre *semnificat* și *semnificant*, sau, cu alte cuvinte, dintre *individ* și *destinul* său, dintre durata individuală și cea cosmic-universală.

În fapt, teatrul „absurdului" a făcut din această neconcordanță expresia *Weltanschauung*-ului său și trăsătura sa stilistică majoră. Modificările produse din acest punct de vedere în estetica spectacolului teatral sînt cunoscute. Publicul teatrului „absurdului" a intrat în rezonanță cu aceste opere în care *solitudinea, lipsa de sens* și *suferința umană* sînt elementele unei propuse mitologii a omului contemporan pentru care nu mai există un principiu ordonator al valorilor, Logos-ul fiind unica modalitate — disarmonică — de atestare a existenței într-un labirint al tăcerii copleșitoare, unde Minotaurul poartă măștile Absurdului și Deriziunii.

*

* *

Problema raportului dintre teatrul lui Marin Sorescu și teatrul „absurdului" poate fi înscrisă în aria unei comparații. O comparație din ,două puncte de vedere : unul este cel al substanței, celălalt, al tehnicii dramatice. Tendința, de fapt, modul propriu al artistului de a fi, sesizabilă din poezia publicată pînă la apariția pieselor, este dominantă și în teatru — este vorba de delimitarea funcționînd în interiorul aceluiași tipar dramaturgic. Acest aspect a fost lămurit într-un eseu de către Eugen Negrici care apreciază că la Marin Sorescu „extraordinara inventivitate, nerăbdarea cu care va muta mașina cu ipoteze în alte și alte unghiuri, — deși în limitele ace-

Scanned with OKEN Scanner

luiași procedeu —, sînt consecințele și poate și dovezile lăuntricei tendințe de delimitare". (39)

Delimitarea, la Marin Sorescu, funcționează, în teatru, în raport cu tendințele cele mai manifeste în teatrul postbelic — existențialismul și „absurdul". Critica de teatru românească a caracterizat exact, deși sumar, termenii acestei raportări. Eugen Simion spunea că *Iona, Paraclisierul* și *Matca* „sînt opere dramatice în sensul nou pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionescu : *o căutare spirituală*. Temele dezvoltate de aceste monologuri dramatice merg pînă la un punct în direcția existențialiștilor (omul în fața existenței copleșitoare, revolta față de determinismul circumstanțelor etc.), însă Marin Sorescu nu face din moarte o problemă fundamentală și nu caută în absurd o eternă soluție de salvare". (40) Observînd tendința principală a dramei europene spre poetic, Nicolae Manolescu apreciază că „...Marin Sorescu urmează pe Ionesco, pe Beckett, fără a le repeta maniera și cu atît mai puțin filosofia". „Procedînd ca majoritatea dramaturgilor moderni (care au sfărîmat legile teatrului naturalist și convențiile de limbaj ce decurgeau de aici), Marin Sorescu nu scrie totuși piese pe care să le putem numi „absurde". (41)

După cum am arătat, elementele principale ale poeticii teatrului „absurdului" erau deja fixate în anii '60, la acest proces de fixare contribuind și o mișcare paralelă, cea a prozei, „noul roman", prin Alain Robe-Grillet, afirmînd că „în arta contemporană intriga pierde din importanță, ia forme pur convenționale sau dispare" (42). Alături de procedee tehnice — impersonalitatea, decronologizarea, abolirea intrigii, organizarea dedalic spațial-temporală a scriiturii — cel mai semnificativ este din punctul de vedere al problematicii general-umane procesul de edificare a unei mitologii proprii omului modern, în care singurătatea, lipsa sensului, „zeul ascuns", incomunicabilitatea, tragicul derizoriului sînt cîțiva topoi de largă audiență în arta occidentală. La o citire atentă a geografiei acestora, se poate constata că principalele opere teatrale sau romanești ale perioadei sînt rezultatul unui efort de gîndire dedusă din procesul de relativizare a poziției omului față de s i n e și față de l u m e.

Scanned with OKEN Scanner

La nivelul *literarității* textului teatral „absurd", existența acestui proces nu este *demonstrată* cu mijloacele reprezentării raționale, închegate, conform habitudinilor tradiționale ale genului, ci ea este pur și simplu corpul operei, fiind înfățișată ca atare. Este și acesta motivul pentru care receptarea teatrului „absurdului", în epocă, a demarat mai greu, pentru ca, după ce efectul imediat al șocului s-a consumat, primirea publică a acestor opere dramatice să se realizeze conform unei *descifrări continue* a complexului simbolic pe care fiecare îl susține din unghiuri diferite.

Trilogia lui Marin Sorescu constituie, în fiecare din părțile ei *(Iona, Paracliserul, Matca),* o încercare de rezistență în fața procesului de relativizare despre care vorbeam înainte. Comparate, la o primă lectură, cu piesele lui Samuel Beckett, piesele lui Marin Sorescu degajă senzația unui *control autoritar*, în vreme ce, în majoritatea pieselor „absurdului", autoritatea este sensibil adusă spre nivelul ei cel mai scăzut. Evoluția teatrului occidental spre acest nivel scăzut al autorității, al prezenței, deci, a autorului în cadrul operei, a fost posibilă datorită, în primul rînd, unor mari și decisive experiențe romanești, cum sînt cele ale lui Dostoievski și Kafka. Desființînd limitele monologismului, personajul dostoievskian este eliberat de prezența dictatorială a autorului care, în romanul clasic și tragedia clasică, îi anihila mobilitatea. Astfel, în concepția monologică personajul evoluează într-un labirint riguros schițat de autor care nu permite depășirea propriului mod de a fi. La Dostoievski, cum remarca Mihail Bahtin, „conștiinței cuprinzătoare a eroului autorul nu-i poate opune decît o singură lume obiectivă — lumea altor conștiințe egale în drepturi cu ea", (43) eliminînd, totodată, acele reziduuri narative care în proza clasică erau produsul intervenției nemijlocite a autorului în cuvîntul personajului său. Vom regăsi, în teatrul „absurdului", această încercare de a elibera personajul din limitele impuse de autor, conferindu-i libertatea totală de a se mișca nestingherit în labirint. Scriitorii „absurdului", însă, vom vedea, reduc mult din această libertate, în mod intenționat, prin vastitatea labirintului pe care îl construiesc (așa cum apare la Borges, în proza

Scanned with OKEN Scanner

din volumul *El Aleph (Cei doi regi și cele două labirinturi)*. O altă înrîurire a lui Dostoievski asupra teatrului modern constă în infuzia de procedee caracteristice genurilor „serios-ilarului" care au configurat ceea ce numea Mihail Bahtin „literatura carnavalizată". Principalele trei caracteristici ale acesteia, așa cum le-a desprins Bahtin din analiza operei dostoievskiene, sînt de regăsit, în forme mai mult sau mai puțin recognoscibile, în literatura „absurdului" : „punctul de plecare al înțelegerii, aprecierii și formulării realității îl alcătuiește contemporaneitatea vie, adeseori chestiunile cele mai arzătoare" ; literatura de acest tip „se sprijină *cu bună știință pe experiență* (...) și pe plăsmuirea liberă" ; din punct de vedere stilistic, „literatura carnavalizată" renunță la unitatea de stil, evidențiindu-se „diversitatea tonurilor narațiunii, prin amestecul de elevat și vulgar, de serios și comic", utilizarea unor „dialoguri reproduse, parodiile la genurile elevate, citatele parodiate și denaturate", recurgerea la „dialectele și jargoanele în circulație etc." (44).

Concomitent cu abordarea dialogală a conștiinței personajului și reducția mărcii auctoriale, o influență decisivă asupra teatrului „absurdului" a constituit-o romanul lui Kafka. Prin *Procesul* și *Castelul* accedem la o constantă majoră a problematicii omului modern — abandonarea personajului în labirintul indeterminațiilor, al neputinței și speranței obscure. Personajul din *Procesul* lasă o „moștenire" apreciabilă lui Beckett și Ionescu — *moartea în labirint*. Salvarea nu e în noi și nici în ceilalți (eu/ ei). Ultimul discurs interior al personajului este revelator : „... și își întoarse gîtul încă liber și privi în jurul lui (...). Privirea îi căzu pe ultimul etaj al casei de lîngă carieră. Acolo, sus, cele două jumătăți ale unei ferestre se deschiseră pe neașteptate, ca o lumină care țîșnește în întuneric ; un om — atît de subțire și de șters la distanța și la înălțimea aceea — se aplecă brusc în afară, aruncîndu-și brațele înainte. Cine putea să fie ? Un prieten ? Un suflet bun ? Un om care participă la nenorocirea lui ? Cineva care visa să-l ajute ? Era unul singur ? Erau toți ? Mai exista acolo un ajutor ?" (45)

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul „absurdului“, deși rareori exprimă ca atare aceste întrebări, le va proiecta în fiecare piesă ca pe o prezență tutelară, fapt care va determina, printre altele, deformarea grotescă a realității, străină, în datele ei principale, universului personajelor. Relativizarea poziției omului față de sine și față de lume este deplină în lucrările lui Beckett, Ionescu sau Adamov, unde determinările esențiale ale ființei — nașterea, capacitatea logică, sentimentele, procesul comunicării, moartea — sînt dominate de teamă, de lipsa sensului, de incertitudinea punctului propriu de vedere. Aspectul derizoriu al ființei umane, așa cum apare în literatura „absurdului“, este învăluit într-o poezie a tragicului care nu mai conferă măreție personajului, ci îl absoarbe în capcanele obscure ale labirintului unde a fost părăsit.

*
* *

Personajele lui Marin Sorescu — Iona, Paracliserul, Irina — nu reprezintă soluții melioriste date unor probleme ale omului contemporan. Ele sînt răspunsuri în curs de constituire, *chei pentru labirint*.

Ca și personajele teatrului „absurdului“, cele trei personaje soresciene sînt invadate de întrebări care provoacă spaime și mari neliniști. De la naștere, la posibilitatea comunicării, de la singurătate, la moarte, toate marile teme abordate de literatura „absurdului“ pot fi sesizate în teatrul lui Marin Sorescu. Personaje singure, Iona și Paracliserul se află într-un permanent *monolog dialogat* cu sine, procedeu de tatonare permanentă a drumului în labirint. Irina, situată la ieșirea din labirint, este neliniștită de adversitatea mediului (dezlănțuirea inundațiilor) care, însă, nu copleșește încrederea în viața căreia îi va da naștere. În condițiile unei incertitudini invadînd spațiul scenic, Irina afirmă prin ființa ei ideea continuității una din situațiile matriciale din dramaturgia soresciană care aspiră la crearea mitologiei personale a autorului.

Singurătatea personajelor lui Marin Sorescu nu este disimulată. Apariția, în *Iona* și *Paracliserul*, a unor per-

Scanned with OKEN Scanner

sonaje mute (cei doi Pescari și, respectiv, Paznicul) nu face decît să o evidențieze. Călătoria lor prin labirint se face sub semnul expediției solitare, confirmînd, aparent, vocația lor pentru singurătate. Personajele se află într-un continuu monolog dialogat cu ele însele, replicile fiind răspunsuri la întrebări, comentarii, enunțuri, completări ale unor gînduri exprimate pe jumătate. Dacă la Beckett, Vladimir și Estragon vorbesc pentru a-și omorî timpul așteptării, la Sorescu, Iona și Paracliserul descoperă, progresiv, o calitate a limbajului care determină suportarea propriei prezențe pe scenă. Iona, vorbind, nu-și construiește un *alter ego*, ci un companion care evoluează și el, la rîndul său, paralel cu evoluția lui Iona spre ieșirea din labirint și în care Iona se va regăsi, în final. Considerațiile pe care le fac Iona și Paracliserul despre întreaga existență se constituie ca un ghid în labirint. În cazul lui Iona ghidul îl va conduce spre o ieșire la un țărm unde aceleași burți de balene, văzute în zare, îl umplu de dezamăgire și par să-l arunce într-o disperare care îi luminează adevăratul drum. Personajul suferă o transformare esențială — de la solitaritate la solidaritatea cu propria-i ființă. Monologul dialogat cu sine operează o scindare între el și acel Iona supus unei logici artificiale care predispune mai mult la încrederea acordată cuvintelor decît sensului. Ajuns la capăt, Iona are revelația singurătății sale și hotărăște o altă călătorie pe drumul bun, cu noul Iona, cel încercat de labirint.

Vladimir și Estragon au ajuns la capătul drumului lor. Decizia lor, niciodată fermă, este afirmată de cîteva ori în piesă — despărțirea, sinuciderea, plecarea. Ca și Iona, nu se pot abține să vorbească. Estragon : „Ia să tăcem un pic, vrei ? Vladimir *(slab)* : Sigur că vreau (...) Gogo... Gogo... Gogo !“

Așteptarea lui Gogot este un drum închis, fals, în labirint. Epuizate, cele două personaje speră vag în ceva, în cineva care trebuie să le ghideze în continuare. Pentru ele, călătoria în labirint s-a terminat, la fel ca în piesa lui Sartre, *Cu ușile închise*. Singurătatea lor este devastatoare, aneantizează datele proprii personalității fiecăruia. Poziția unuia în raport cu celălalt și a amîndurora în raport cu lumea este relativizată în ciuda unor

Scanned with OKEN Scanner

mici impulsuri de luciditate. „*Estragon (cu gura plină, distrat)*: Nu sîntem legați? *Vladimir*: Nu aud nimic. *Estragon (mestecă, înghite)*: Întrebi dacă sîntem legați? *Vladimir*: Legați. *Estragon*: Legați. *Vladimir*: Cum legați? *Estragon*: De mîini și de picioare. *Vladimir*: Legați de ce? De cine? *Estragon*: De omul tău. *Vladimir*: De Godot? Legați de Godot? Ce idee! Nici gînd. *(scurtă pauză)* Nu încă".

Singurătatea, conferind, odată, grandoare personajului tragic ajuns în culmea nenorocirii sale, care înseamnă destin adeverit, este în lucrările „absurdului" unul din principalele elemente ale poeticii teatrale, generator de *Weltanschauung*. O expresie a sa, extrem de convingătoare, o găsim la Beckett în *Ultima bandă a lui Krapp*, unde istoria personală confesată devine manevrabilă, înregistrată pe bandă de magnetofon și ascultată, în diversele ei perioade, după bunul plac al lui Krapp. Procedeul insinuează treptat o distanță mergînd pînă la o separare completă între Krapp, personajul care se eclipsează treptat pe scenă, și vocea lui înregistrată pe bandă. Confesiunea lui Krapp reprezintă expresia tragic-derizorie a existenței, acum contemplată ca un spectacol straniu, rece, în care apare un singur actor — clovnul.

Personajele soresciene se referă la propria existență, pe măsură ce străbat labirintul. În comentariul lor ironia și autoironia sînt elemente care fac inteligibile momentele de răscruce, de decizie. Contemplarea existenței proprii se produce cu conștiința evidentă a unui *progres de cunoaștere*. Căutările lor spirituale sînt întreprinse și finalizate în urma unei iluminări care se reverberează asupra întregului drum parcurs. Recunoașterea erorii, alături de amărăciunea consemnării eșecului, reprezintă, în același timp, deși tardiv, un triumf al unui principiu logic — *existența este inteligibilă, rațiunea este un factor integrator și nu unul dizolvant, alienant*.

Lupta pentru a da sens faptelor, întregii călătorii prin labirint, este o altă temă a teatrului lui Marin Sorescu. Monologul dialogat al personajelor sale, structurat pe nivele diferite, este realizat din perspectiva unei permanente atenții acordată raportului dintre *ființă* și *existență*. Întrebările pe care și le pun personajele determină un

Scanned with OKEN Scanner

comportament controlat de o mare capacitate de înțelegere a fenomenelor. Personajele pornesc la drum cu un scop bine precizat — să iasă din labirint și, respectiv, să ajungă în *camera centrală* a acestuia. Acest scop, mărturisit, este dublat de un altul mai puțin evident — să pună de acord rațiunea de a fi a propriei ființe cu ansamblul, cu existența. Cu alte cuvinte, *să dea sens* unei relații primordiale care poate fi permanent viciată de diverse „maladii ale spiritului contemporan". (46) Ironia, în diversele sale ipostaze, se dovedește a fi, în cazul lor, expresia *spiritului de conservare spirituală* în labirint. (Iona și Paracliserul încearcă și ei mari spaime în fața misterului universal al existenței, dar tragicul nu mai e caracterizat de o relație de adversitate față de tot ce îi înconjoară.)

Dramaturgul realizează, prin Iona și Paracliser, o modalitate a ironiei tragice de o reală originalitate. Raportului între ființă și existență îi corespunde, ca tehnică dramaturgică, procedeul dedublării personajului care își suportă propria prezență în labirint. Modul ironiei tragice, al cărui principiu „presupune faptul că oricît de extraordinară ar fi situația eroului, ea nu trebuie să apară ca o consecință a caracterului acestuia" (47), cunoaște, prin această dedublare, realizarea sa generică, statutul de *topos* dramaturgic. Marin Sorescu nu își lasă dezarmate personajele în labirint și Irina, din *Matca*, este cel mai bun exemplu. Ironia și autoironia sînt arme care pot susține, în labirintul modern, cel al indeterminărilor, determinările esențiale ale ființei în raport cu existența care devine tot mai greu de controlat și de asumat.

Prin exersarea permanentă a ironiei și a autoironiei, personajele soresciene își țin în stare de veghe simțul critic, disociativ și asociativ, atît de necesar călătorului în labirint. Este unul din motivele pentru care ele nu pierd pariul cu rațiunea, pariu pe care, inconștient, îl face fiecare angajîndu-se în labirint. Comentînd și comentîndu-se, Iona, Paracliserul și Irina controlează, atît cît le stă în putință, destinul lor. Doza de umor, de diferite calibre, susține acest travaliu și permite personajelor să-și stabilească punctele de reper necesare.

Scanned with OKEN Scanner

Examenul rațional la care recurg personajele este dovada permanentului control aplicat în cuprinderea logică a realității. Fiecare experiență pe care o încearcă este trecută prin filtrul ironic care îi reduce încărcătura de mister, de incertitudine. Un om înghițit de o balenă, un paracliser... voluntar, o femeie stînd să nască în mijlocul potopului — cele trei situații dramatice de pornire ale pieselor trilogiei *Setea muntelui de sare* — sînt trei posibilități de a accede la cunoașterea rosturilor universului. Prin ironie, Iona, Paracliserul și Irina, dar și Ion, din *Există nervi*, încearcă să facă inteligibilă mișcarea ostilă a elementelor, să o facă acceptabilă. Ironia, comentariul și autocomentariul, reprezintă din acest punct de vedere o terapeutică.

Exemplară este, în această privință, scena de început a tabloului doi din *Iona*, în care personajul se trezește, imediat după ce a fost înghițit de balenă. Scena cuprinde două mișcări esențiale, regăsibile oriunde la Marin Sorescu : prima este de a stabili exact poziția propriei ființe în labirint, a doua încercarea de a lua în stăpînire, prin ironie, universul ostil, „Sînt înghițit. Tot ? *(se cercetează)* Tot. Înghițit de viu sau de... *(ezită)*... de mort ? Din moment ce-mi dau seama... *(Aduce argumente)* Pot să merg, uite, pot să merg încolo. *(Merge într-o direcție pînă se izbește de limită) (Întorcîndu-se, calm)* Și pot să merg și încoace. *(Merge, același joc)* Pot să merg unde vreau. Fac ce vreau. Vorbesc. Să vedem dacă pot să și tac. Să-mi țin gura. *(Încearcă)* Nu, mi-e frică. *(Înlemnește în mijlocul scenei. Pauză)* / Am auzit o poveste cu unul înghițit de un chit. *(Mirîndu-se)* Ei, nu mai spune, serios ? (...) Și-a mai ieșit el zdravăn ? Cum să iasă ? Păi, te întreb și eu. Povestea ce zice, ce ne învață ? Nu știu, c-am auzit numai partea asta, a-ntîia, care ne învață clar că poți fi înghițit de un pește. Asta puteam să nici n-o mai învăț. (...) *(În scenă cade un peștișor)* Ce, a și venit prînzul ? În unele părți se mănîncă mai mult dimineața și foarte puțin seara“.

Interesantă, din perspectiva discuției de mai sus, este și *Există nervi*. Dacă în *Iona* și în *Paracliserul*, personajul intra în labirint, aici labirintul se instaurează în locul cel mai comun, cel mai puțin bănuit a oferi surprize

Scanned with OKEN Scanner

— propria casă. Casa lui Ion, apartamentul său, cu balcon, este luat de către Profesor, Dorina și Magda drept un compartiment de tren. În ciuda evidenței, jocul lor și replicile generează, pe nesimțite, incertitudinea. Alin, prietenul lui Ion, reușește să se smulgă din această mistificare dar Ion rămîne captat pînă în final. Dramaturgul urmărește atent realizarea unui echilibru logic instabil al personajului său. Ca și în proza kafkiană, anormalul se instaurează brusc, fără tranziție, chiar la nivelul scriiturii, într-un flux obișnuit al vieții. Ion are aceleași reacții ca ale lui Iona : „Lasă-mă, frate, în pace, de-atîția ani stau aici. Dacă era tren, ehe, cine știe unde aș fi ajuns pînă acum ! (...) *(Merge la fereastră)* Dar uite, același deal, în față același salcîm aici și frasinii ăia mai încolo, aceiași oameni pe stradă...". Profesorul neagă existența nervilor, confundă „problema ajungerii undeva cu problema devenirii". Pentru Ion, marea dilemă este aceea a raportului între esență și aparență. „Să sfărîmăm aparențele. Problema e : cum să le deosebim de realități, pentru că aparențele și cu esențele am impresia că merg mînă în mînă". Întreaga piesă este, astfel, construită pe jocul dintre calm și nervi, pe de o parte, și aparență și realitate, pe de altă parte. Ironia personajului Ion subminează efortul de mistificare al Profesorului. Și totuși, nu o dată, Ion pare a accepta inacceptabilul. Înlăturarea anormalului din această conjunctură banală este produsă de o obișnuită somație de plată a chiriei care, în ochii lui, devine semnul indiscutabil al justeței propriei raționi : „Trebuie să plătesc ! Sînt somat ! Asta e cea mai bună certitudine". Absurdul este, astfel, înlăturat din existența cotidiană care nu e, totuși, scutită de inserții ale nonsensului.

Născut din aceeași matrice soresciană, personajul din *Există nervi* nu este de mărimea lui Iona și a Paraclisierului. Inventivitatea poetului, capabil în cel mai înalt grad de răsturnări spectaculoase, lucrează din plin și în această piesă. Deși se aplică asupra unei situații absurde, piesa nu este „absurdă". Logica ordonatoare a dramaturgului instaurează aproape de la început situația „absurdă" : apariția intempestivă a Profesorului care întreabă dacă mai e un loc liber. Ion și Alin se prind în joc și

Scanned with OKEN Scanner

astfel *Există nervi* devine un spectacol în spectacol care, alături de latura comică, păstrează una dramatică. Pendularea între serios (dramatic) și comic este susținută de o ironie specific soresciană — receptare și comentare *sui generis* a replicii. Pe lîngă acest tip de ironie, profesată de personaje, apare un altul, caracteristic tipului de teatru scris de Marin Sorescu. Este vorba de apariția, în final, a lui Alin, îmbrăcat polițist, care anunță : „Domnilor, e ora închiderii". Încercarea de a-l determina pe Profesor (neurolog !) să părăsească locuința lui Ion luată drept tren poate fi o „poantă" a jocului desfășurat pînă atunci și final al unui divertisment dintr-un salon de bolnavi (așa cu se întîmplă la D. R. Popescu în *Pisica în noaptea Anului Nou* și în *Candelabrul* sau, în altă ordine de idei, în *Lecția* lui E. Ionescu). Ambiguitatea finalului, interpretabilă în piesele trilogiei, se menține, caracterul ludic al construcției dramatice fiind, însă, mult mai accentuat. *Există nervi* este, astfel, expresia clară în dramaturgia lui Marin Sorescu a luptei pentru sens, a repunerii realității pe coordonatele ei normale, a rezistenței în fața „absurdului" căruia oamenii îi cad adesea pradă. Dialectica elaborată de dramaturg în cadrul sistemului trilogiei își revelă aici în mod demonstrativ una din procedurile sale bine elaborate și tipic soresciene.

*

* *

Piesele de teatru ale lui Marin Sorescu — *Iona, Paracliserul, Matca, Pluta meduzei, Există nervi,* ne apar ca o contribuție la configurarea mitologiei omului modern, altfel decît cum fusese ea acreditată de expresionismul în dramă și de către teatrul „absurdului". Seriozitatea și profunzimea meditației asupra existenței omului în lume, alături de o uimitoare capacitate de a surprinde gîndirea omului modern în principalele și definitoriile ei momente, sînt elementele care au introdus dramaturgia lui Marin Sorescu în actualitatea europeană a teatrului.

Dramaturgia sa, pe de altă parte, reprezintă o mișcare hotărîtă de afirmare a „mitului raționalității integrale",

Scanned with OKEN Scanner

a realității cu partea de irațional care este cuprinsă în ea. Filosoful român D. D. Roșca, în contribuția sa fundamentală *Existența tragică*, se întreba (și asta ne amintește de personajul sorescian Iona): „Ce semnificație morală poate avea credința atît de sănătoasă și de înrădăcinată că există acord fundamental și vital între realitatea exterioară și propria noastră gîndire ?“ Răspunsul la această întrebare este corelat de D. D. Roșca cu postularea existenței unor norme de care ascultă spiritul. Dacă se acceptă raționalitatea integrală trebuie să „se accepte ca singură și adevărată o anumită ierarhie de valori. Ierarhie avînd în fruntea ei spiritul și valorile create de el, în sensul strict al cuvîntului“. (48)

Prin personajele sale, Marin Sorescu afirmă încrederea în valorile create de lumea spiritului, în caracterul inteligibil al realității. Meditînd la faptul că raportul între partea rezonabilă și cea absurdă a realității este de o mobilitate uneori deconcertantă, pe de o parte, iar, pe de altă parte, că, așa cum afirmă D. D. Roșca, inteligența noastră, prin experiență și analiză, „nu va reuși niciodată să reducă tot ce există la combinații de elemente pur inteligibile“, căci, altfel, rațiunea ar muri, (49) dramaturgul român conferă „mitului raționalității integrale“ a existenței și capacității umane de a raționa între anumite limite una din cele mai valoroase expresii ca fapt de artă în literatura dramatică de astăzi. Constituirea, aflată în plin proces, a mitologiei omului contemporan, la care au contribuit, printre altele, romanul (Dostoievski, Proust, Joyce, Faulkner, Malraux, Sartre) și teatrul (expresionismul german, teatrul „absurdului“), își află în dramaturgia lui Marin Sorescu o expresie clară, unitară, specific românească în ce privește experiența de gîndire și deschisă spre universalitate.

NOTE

1. Ion SÂN-GIORGIU — *Cercetări critice*, vol. 1, Ed. Cultura neamului românesc, București, 1923, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

2. John GASSNER — *Formă și idee în teatrul modern*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 130.
3. Ileana BERLOGEA — *Teatrul expresionist*, Prefață la *Teatrul expresionist german*, Ed. Univers, București, 1974, p. XXVIII.
4. Maurice GRAVIER — *Les héros du drame expressionniste*, în vol. *L'art du théâtre* (Odette Asslan, ed.), Ed. Seghers, Paris, 1967, p. 278.
5. Mihail BAHTIN — *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, București, 1970, p. 75.
6. Ov. S. CROHMĂLNICEANU — *Literatura română și expresionismul*, Ed. Eminescu, București, 1971.
7. Margareta ANDREESCU — *Interludiu expresionist pe scena românească, spectacole regizate de Karl Heinz Martin*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom 18, nr. 1. 1971.
8. Lucian Blaga — *Noul stil*, în *Zări și etape*, E.P.L., București, 1968, p. 136—137.
9. Ion SÂN-GIORGIU — *op. cit.*, p. 90.
10, 11, 12, 13, 14 — *ibid.*, p. 102, 109, 116, 119, 131.
15. Felix ADERCA — *Adevăratul teatru abstract*, în *Teatru*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 302—303.
16. Ov. S. CROHMĂLNICEANU — *op. cit.*, p. 240.
17. TEATRU EXPRESIONIST GERMAN — Ed. Univers, București, 1974, p. 200. Citatele din piesele expresioniste sînt date din această ediție-antologie.
18. Ov. S. CROHMĂLNICEANU — *op. cit.*, p. 177—183.
19. Ilse și Pierre GARNIER — *L'expressionnisme allemand*, Ed. André Silvaire, Paris, 1979, p. 64—65.
20. Friedrich Markus HUEBNER — *Cu privire la istoria Expresionismului*, în *Secolul XX*, nr. 11—12, 1969, p. 52.
21. Mario de MICHELI — *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 138.
22. Edgar PAPU — *Expresionismul în dramă*, în *Secolul XX*, nr. 11—12, 1969, p. 109.
23. Edward ALBEE — *An interview with...*, în *The American Theater Today*, ed. by Allan S. Downer, Basic Books Inc., New York, London, 1967, p. 116.
24. Mikel DUFRENNE — *Existentialisme et sociologie*, în *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. I, Cahier double, première année, Seuil, Paris, 1946, p. 163.
25. *Idem.*, p. 168.
26. Ulrich WEISSTEIN — *Expressionism : Style or „Weltanschauung"*, în *Expressionism as an international literary Phenomenon*, ed. by Ulrich Weisstein, Didier-Akadémiai Kiadó, Paris-Budapesta, 1973, p. 44.
27. Martin ESSLIN — *Brief Chronicles. Essays on Modern Theatre*, London, Temple Smith, 1970, p. 223.
28. *Idem.*, p. 226.
29. Emmanuel JACQUART — *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, Paris, 1974, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

30. *Idem.*, p. 270.
31. Bert O. STATES — *The Shape of Paradox. An Essay on Waiting for Godot*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1978, p. 7.
32. Martin ESSLIN — *op. cit.*, p. 223.
33. *Idem.*, 221—222.
34. Emmanuel JACQUART — *op. cit.*, p. 93.
35. Interviu acordat de Harold PINTER lui Kenneth Tynan, citat în *Les voies de la création théâtrales*, vol. IV, Études reunis et présentés par Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris, Ed. du C.N.R.S., 1975, p. 332.
36. Emmanuel JACQUART — *op. cit.*, p. 232—233.
37. Claude BONNEFOY — *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Ed. Pierre Belfond, Paris, 1966, p. 166—167 (vezi și ed. rev. — *Eugène Ionesco, entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Ed. Pierre Belfond, Paris, 1977).
38. Bert O. STATES — *op cit.*, p. 81.
39. Eugen NEGRICI — *Figura spiritului creator*, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 142.
40. Eugen SIMION — *Teatrul lui Marin Sorescu (I)*, în *Luceafărul*, 26.01.1975, reluat în *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. Cartea Românească, București, 1979, p. 305.
41. Nicolae MANOLESCU — *Un teatru al speranței*, în *România literară*, 14.1.1975.
42. Bruce MORISSETTE — *Les Romans de Robbe-Grillet*, Ed. de Minuit, Paris, 1965, nouv. ed. aug., p. 21.
43. Mihail BAHTIN — *op. cit.*, p. 69.
44. *Idem.*, p. 149—150.
45. Franz KAFKA — *Procesul*, trad. Gellu Naum, prefață și tabel cronologic de Romul Munteanu, Ed. Minerva, București, 1977, p. 289—290.
46. Constantin NOICA — *Spiritul românesc în cumpătul vremii. Șase maladii ale spiritului contemporan*, Ed. Univers, București, 1978.
47. Marian POPA — *Comicologia*, Ed. Univers, București, 1975, p. 200.
48. D. D. ROȘCA — *Existența tragică. Încercare de sinteză filosofică*, ed. definitivă, Ed. Științifică, București, 1968, p. 64—66.
49. *Idem.*, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

I. Stil și dramaturgie 7

II. Teatrul sau tentația labirintului 26
Geometria labirintică a piesei de teatru 29
Iter perfectionis 36
Întoarcerea la matcă 69

III. Labirintul ca încercare a personajului 81
Despre ideea de labirint 81
Labirintul — criză a identității 90
Trei drumuri în labirint: curajul, lașitatea, adevărul 102
Degradarea umanului 116
Pasărea și libertatea 142
Homo ludens 159

IV. Deus absconditus — sau chei pentru labirint . . . 191

Addenda: Marin Sorescu, filiații 222
Expresionismul 222
Absurdul 235

Scanned with OKEN Scanner

Lector : FLORIN MUGUR
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut : 1986. Bun de tipar : 25.03.1986.
Format 16/91×84. Coli tipo : 16,25.

Tiparul executat sub comanda
nr. 755 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

CHEI PENTRU LABIRINT

Ne imaginăm labirintul ca pe un spațiu deschis, aflat în insula Creta sau altundeva, un spațiu în care există căi și nu au ce căuta cheile. Dezbaterile teatrului modern — în cazul nostru, ale dramaturgiei lui Marin Sorescu și Dumitru Radu Popescu — se desfășoară însă adesea într-un labirint format din una sau mai multe încăperi închise. Opera dramaturgilor români oferă chei pentru ieșirea spre lumină, în aer liber, din propriul lor labirint sufletesc, unor personaje deosebit de originale.

Lei 12

Scanned with OKEN Scanner